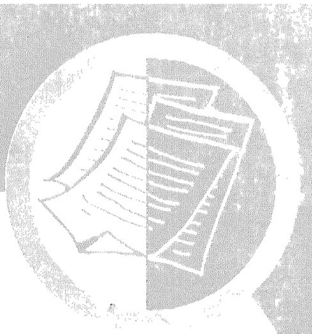
كتابات نقدية ١١

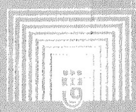


مقدمة في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد حسان

سبتمبر ١٩٩١



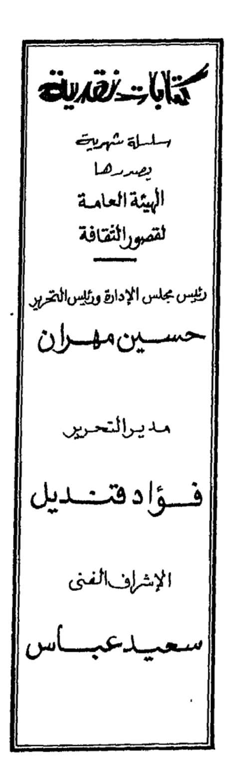
كتابات نقدية [١١]

مقدمة في نظرية الأدب

تأليف: تيري إيجلتون

ترجمة: أحمد حسان

سبتمبر ١٩٩١



المراسلات : باسم مدير التحرير
١١٦ ش أمين سامى - القصر العينى - القاهرة - رقم بريدى : ١١٥٦٢

هذه ترجمة كاملة لكتاب :

LITERARY THEORY

An Introduction

Terry Eagleton

1988

إلى
تشارلز سـوان
و
رايموند ويليامز

تيرى إيجلتون

محاضر فى النظرية النقدية بجامعة أوكسفورد

من بين كتبه :

- مقدمه فى نظرية الأدب (١٩٨٣)
- اغتصاب كلاريا (١٩٨٢)
- فالتر بنيامين (١٩٨١)
- النقد والايديولوجيا (١٩٧٦)
- الماركسية والنقد الأدبى (١٩٧٦)
- ايديولوجيا الجمالى (١٩٩٠)

المحتويات

تصدير

إذا أراد المرء أن يحدّد تاريخاً لبدايات التحوّل الذى اجتاح نظرية الأدب فى هذا القرن ، فليس اختياراً سيئاً أن يستقر على عام ١٩١٧ ، وهو العام الذى نشر فيه الشكلى الروسى الشاب فيكتور شكلوفسكى Victor Shklovsky مقاله الرائد « الفن بوصفه أداة » . فمنذ ذلك الحين ، وخصوصاً خلال العقدين الأخيرين ، حدث ازدهار مذهش لنظرية الأدب : فقد طرأ تحوّل عميق على ذات معنى « الأدب » ، و« القراءة » و « النقد » . لكن لم ينتشر بعد سوى القليل من هذه الثورة النظرية خارج دائرة المتخصصين والمتحمّسين : وما زال أمامها أن تمارس كامل تأثيرها على طالب الأدب وعلى القارىء العام .

وهذا الكتاب يطرح على نفسه مهمّة تقديم تقرير شامل على نحو معقول عن نظرية الأدب الحديثة لمن تكون معرفتهم السابقة بالموضوع ضئيلة أو معدومة . ورغم أن مشروعاً كهذا يتضمن ، بالطبع ، ضروباً من الحذف والمبالغة فى التبسيط ، فقد حاولت أن أجعل الموضوع شعبياً ، لا مبتذلاً . وحيث أنه لا توجد ، فيما أعتقد ، طريقة « محايدة » ، غير تقييمية لتقديمه ، فقد دافعت طول الوقت عن قضية بعينها ، مما أرجو أن يزيد من قيمة الكتاب .

لاحظ الاقتصادى ج . م . كينز J. M. Keynes ذات مرة أن أولئك الاقتصاديين الذين لا تروقهم النظرية ، أو يزعمون أنهم يُدبرون أمرهم على نحو أفضل بدونها ، واقعون ببساطة فى قبضة نظريةٍ أقدم . ويصدق ذلك أيضاً على طُلّاب الأدب ونقّاده . ويشكو البعض من أن نظرية الأدب سرّية

esoteric* لدرجة مستحيلة - وهؤلاء تراودهم الريبة فى أنها وكر ملغز ، نخبوى ، قريب الشبه بالفيزياء النووية . صحيح أن « التربية الادبية » لا تشجّع التفكير التحليلى بوجه خاص ؛ لكن الحقيقة أن نظرية الأدب ليست أصعب من بحوث نظرية عديدة ، بل إنها أسهل بكثير من بعضها . وإننى لأرجو أن يساعد هذا الكتاب فى إزالة الغموض لدى من يخشون أن يكون الموضوع أبعد من متناولهم . كذلك يحتج بعض الطلاب والنقاد بأن نظرية الأدب « تُقحم نفسها بين القارىء وبين العمل » . والجواب البسيط على ذلك هو أننا ، بدون نظرية من نوع ما ، مهما كانت ضمنية وغير تأمليّة ، لن نعرف ما هو « العمل الادبى » بالدرجة الأولى ، ولا كيف نقرأه . إن العداء للنظرية يعنى فى العادة معارضة نظريات الآخرين ونسيان نظرية المرء . وأحد أهداف هذا الكتاب رفع ذلك الكبت والسماح لنا بأن نتذكر .

« تيرى إيجلتون »

---

* خفية ، للخاصة دون غيرهم . وكانت الكلمة لدى قدماء اليهود تشير إلى الكتابات التى تخفى فى المعبد ولا تظهر فى قائمة الكتب المعتمدة ، ولا يطلع عليها سوى خاصة الكهنة ـ م

مقـــدمة

ما هو الأدب ؟

إذا كان هناك شيء نسميه نظرية الأدب ، فإن من البديهى أن يكون هناك شيء إسمه الأدب تكون هذه النظرية نظريته . يمكننا ، إذن ، أن نبدأ بطرح السؤال : ما هو الأدب ؟

جرت محاولات متعددة لتعريف الأدب . فمثلاً ، يمكنك تعريفه بأنه الكتابة « التخيلية » بمعنى القصص الخيالى Fiction ـ اى الكتابة التى ليست صادقةً حرفياً . لكن حتى أبسط تأمل فيما يضمُّه الناس عادة تحت عنوان الأدب يوحى بأن ذلك لن يكون كافياً . فالأدب الإنجليزى فى القرن السابع عشر يضم شكسبير Shakespeare ، ووبستر Webster ، ومارفل Marvell ، وميلتون Milton ؛ لكنه يتسع كذلك لمقالات فرنسيس بيكون Francis Bacon ، ومواعظ جون دون John Donne ، وسيرة بانيان Bunyan الذاتية الروحية ، وكل ما كتبه السير توماس براون Thomas Browne . ويمكن ، إذا اقتضت الضرورة ، اعتبار أنه يشمل كتاب لوياثان Leviathan لهوبز Hobbes وكتاب تاريخ التمرد History of the Rebellion لكلارندون Clarendon . ويضم الأدب الفرنسى فى القرن السابع عشر ، بالإضافة إلى كورناى Corneille وراسين Racine ، حِكَم لاروشفوكوه La Rochefoucault ، وخطب بوسويه Bossuet الجنائزية ، ومبحث بوالوه Boileau فى الشعر ، ورسائل مدام دى سيفينييه Madame de Sévigné إلى ابنتها ، وفلسفة ديكارت Descartes وباسكال Pascal . كما يتضمن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر ، عادةً ، لامب Lamb (رغم انه لا يتضمن بنتام Bentham) ، وماكولاى Macaulay (لكن ليس ماركس Marx) ، وميل Mill (لكن ليس داروين Daruin أو هربرت سبنسر Herbert Spencer) .

يبدو ، إذن ، من غير المحتمل أن يقودنا التمييز بين « الحقيقة » و « الخيال » إلى بعيد ، وليس السبب الوحيد لذلك أن التمييز نفسه موضع شك فى العادة . فقد جادل البعض ، على سبيل المثال ، بأن التعارض الذى نقيمه بين الصدق « التاريخى » والصدق « الفنى » لا ينطبق على الاطلاق على الملاحم الأيسلندية* المبكّرة[1] . وفى الأدب الانجليزى فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر ، يبدو أن كلمة « رواية » كانت تستخدم لكل من الأحداث الحقيقية والخيالية ، وحتى التقارير الصحفية لم تكن لتعتبر حقيقية . لم تكن الروايات والتقارير الصحفية حقيقية بصورة واضحة ولا خيالية بصورة واضحة : ببساطة ، لم تكن تمييزاتنا القاطعة بين هاتين الفئتين سارية[2] . لا شك أن جيبون Gibbon اعتقد أنه يكتب الحقيقة التاريخية ، وربما اعتقد ذلك مؤلفو سفر التكوين ، لكن البعض يقرأهم الآن على أنهم « حقيقة » بينما يقرأهم آخرون على أنهم « خيال » ؛ ومن المؤكد أن نيومان Newman ظن أن تأملاته اللاهوتية حقيقية لكنها الآن تعد « أدباً » بالنسبة لقراء عديدين . وعلاوة على ذلك فإن « الأدب » إذا كان يشمل الكثير من الكتابات « الحقيقية » ، فإنه يستبعد كذلك الكثير من القصص الخيالى . فمسلسلات سوبرمان المصوّرة وروايات ميلز وبون Mills & Boon خيالية لكنها عموماً لا تُعدّ أدباً ، وبالتأكيد لا تُعدّ « الأدب » بالحروف الكبيرة . وإذا كان الأدب كتابة « إبداعية » أو « تخيلية » ، فهل يوحى ذلك بأن التاريخ ، والفلسفة ، والعلوم الطبيعية غير إبداعية وغير تخيلية ؟

ربما كان المرء بحاجة إلى تناول من نوع مختلف تماماً . ربما كان الأدب قابلاً للتعريف ليس وفقاً لكونه خيالياً أو « تخيلياً » ، بل لأنه يستخدم اللغة بطرق خاصة . ووفقاً لهذه النظرية يكون الأدب نوعاً من الكتابة يمثل ، كما يقول الناقد الروسى رومان ياكوبسون Roman Jakobson ، عنفاً منظماً يُمارس على الحديث العادىّ . الأدب يُحوِّل ويكثِّف اللغة العادية ، ويحيد بانتظام عن حديث كل يوم . لأنك لو اقتربت منى فى محطة أتوبيس وغمغمت

---

* Saga : حكاية نثرية بطولية فى الأدب الأيسلندى القديم ، مجموعة أساطير تدور حول شخص بعينه م

«Thou Still unravised bride» «of quietness»* فإننى أدرك على الفور أننى فى حضرة الأدبى . وأنا أعرف هذا لأن نسيج ، وإيقاع ، ورنين كلماتك يتجاوز معناها المجرد - أو كما يعبر عن ذلك النحويون بطريقة أكثر تقنية ، أن هناك عدم تناسب بين الدالات والمدلولات . إن لغتك تلفت الانتباه إلى نفسها ، تتباهى بوجودها المادى ، مثلما لا تفعل عبارات من قبيل « ألا تعلم أن السائقين مضربون ؟ » .

هذا هو بالفعل تعريف « الأدبى » الذى قدمه الشكليون الروس ، الذين كان بين صفوفهم فيكتور شكلوفسكى ، ورومان ياكوبسون ، وأوسيب بريك Osip Brik ، ويورى تينيانوف Yury Tynyanov ، وبوريس آيشنباوم Boris Eichenbaum ، وبوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky . وقد ظهر الشكليون فى روسيا خلال السنوات السابقة على الثورة البلشفية عام ١٩١٧ ، وازدهروا طوال العشرينات ، حتى أسكتتهم الستالينية بكفاءة . ولأنهم كانوا مجموعة مقاتلة وجدالية من النقاد ، فقد رفضوا المذاهب الرمزية شبه - الصوفية التى أثرت على النقد الأدبى السابق عليهم ، وبروح عملية ، علمية ، حوّلوا الانتباه إلى الواقع المادى للنص الأدبى ذاته . فعلى النقد أن يفصل الفن عن التصوف ويشغل نفسه بالكيفية التى تعمل بها النصوص الأدبية بالفعل : ليس الأدب ديناً - زائفاً أو سيكولوجيا - زائفة أو سوسيولوجيا زائفة ، بل تنظيماً خاصاً للغة . وله قوانينه ، وبنياته ، وأدواته النوعية التى يجب أن تُدرس فى ذاتها بدل أن تختزل إلى شىء آخر . فالعمل الأدبى ليس مركبةً لنقل الأفكار ، ولا انعكاساً للواقع الاجتماعى ، ولا تجسيداً لحقيقة مفارقة (متعالية Transcendental) : إنه حقيقة مادّية ، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة . إنه مكوّن من كلمات ، وليس من موضوعات أو مشاعر ، ومن الخطأ اعتبار أنه تعبير عن عقل مؤلف ما . فعمل بوشكين يوجين او ينجين Eugene Ongin* ، كما لاحظ أوسيب بريك بتباهٍ ذات مرة ، كان سيكتب حتى لو لم يعش بوشكين Pushkin .

---

* انت ياعروس السكينة التى لم تنتهك - م
* يوجين اونيجين : ملحمة شعرية كتبها بوشكين (١٧٩٩ - ١٨٣٧) .

كانت الشكلية في جوهرها هي تطبيق اللغويات Linguistics على دراسة الأدب ؛ ونظراً لأن اللغويات المعنية كانت من نوع شكلي ، تهتم ببنيات اللغة أكثر من اهتمامها بما قد يقوله المرء فعلاً ، فقد تغاضى الشكليون عن تحليل « المضمون » الأدبي (حيث يكون المرء على الدوام عرضة لغواية الدخول إلى علم النفس أو علم الاجتماع) إلى دراسة الشكل الأدبي . وبدلاً من أن ينظروا إلى الشكل على أنه التعبيرَ عن المضمون ، جعلوا العلاقة تقف على رأسها : فالمضمون هو مجرّد « الحافز » للشكل ، مجرد مناسبة أو فرصة لنوع خاص من التدريب الشكلي . فرواية دون كيخوته Don Quijote* ليست رواية « عن » الشخصية التي تحمل هذا الاسم : بل إن الشخصية هي مجرد أداة للجمع بين أنواع مختلفة من التقنية الروائية . كذلك لن تكون مزرعة الحيوانات Animal Farm** بالنسبة للشكليين ، مجازاً عن الستالينية ، بل إن الستالينية ، على العكس ، ستقدم ببساطة فرصةً مفيدة لبناء مجاز . هذا الاصرار الشاذ هو الذي أكسب الشكليين سمعتهم التحقيرية من جانب خصومهم ؛ ورغم أنهم لم ينفوا أن للفن علاقة بالواقع الاجتماعي ـ فبعضهم في الحقيقة كانوا وثيقي الصلة بالبلاشفة ـ فقد زعموا بصورة استفزازية أن تلك العلاقة ليست هي عمل الناقد .

بدأ الشكليون بالنظر إلى العمل الأدبي على أنه تجميع اعتباطي « للأدوات » بدرجة أو بأخرى ، وفي وقت لاحق فقط توصلوا إلى النظر إلى هذه الأدوات على أنها عناصر مترابطة فيما بينها أو « وظائف » ضمن نسق نصّي كليّ . وتضمّنت « الأدوات » الجرْس ، والمخيِّلة ، والإيقاع ، وبناء الجملة ، والوزن ، والقافية ، والتقنيات الروائية ، وفي الحقيقة كل رصيد العناصر الشكلية الأدبية ؛ وكان العامل المشترك بين كل هذه العناصر هو تأثير « الإغراب » أو « نزع الألفة » . فالشيء النوعي بالنسبة للغة الأدبية ، ما يميّزها عن أشكال الخطاب الأخرى ، هو أنها « تشوّه » اللغة العادية بطرق متنوعة . فتحت ضغط الأدوات الأدبية ، تتكثف اللغة العادية ، وتتركز ،

---

* دون كيخوته : الرواية الشهيرة لميجيل دي ثربانتس سابدرا (١٥٤٧ ـ ١٦١٦) .

** مزرعة الحيوانات : رواية أورويل (١٩٠٣ ـ ١٩٥٠) كتبها عام ١٩٤٥ بعد اشتراكه في الحرب الأهلية الاسبانية (١٩٣٦ ـ ١٩٣٩)

وتلوى ، وتنضغط ، وتتمدّد ، وتنقلب على راسها . إنها لغة « جُعلت غريبة » ؛ وبسبب هذا الإغراب ، يصبح العالم اليومى بدوره غير مألوف فجأة . فى روتينيات الحديث اليومى ، تصبح إدراكاتنا للواقع واستجاباتنا له راكدة ، متبلّدة ، أو كما يقول الشكليون ، « مؤتمتة Automatized . والأدب ، بإجبارنا على اكتساب وعى درامى باللغة ، ينعش هذه الاستجابات المألوفة ويجعل الأشياء أكثر « قابلية للادراك » . فمن خلال اضطرارنا للاشتباك مع اللغة بطريقة أشد عسراً ووعياً بذاتها من المعتاد ، يتجدّد بحيوية ذلك العالم الذى تضمّه تلك اللغة . وربما يقدم شعر جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins مثالاً حياً بوجه خاص على ذلك . إن الخطاب الأدبى يُغرِّب أو يستلب الكلام العادى ، لكنه بعمل ذلك يصل بنا ، على نحو متناقض ، إلى امتلاك للخبرة أكثر اكتمالا وحميمية . إننا نستنشق الهواء أغلب الوقت دون أن نكون واعين به : ومثله مثل اللغة ، فإنه هو ذاته الوسط الذى نتحرك فيه . لكن إذا اصبح الهواء فجأة كثيفاً أو ملوثاً فإننا نضطر للالتفات إلى تنفسنا بانتباه جديد ، وتأثير ذلك قد يكون خبرة مركزة بحياتنا الجسمانية . ونحن نقرأ ملاحظةً خربشها صديق دون أن نولى كبير اهتمام ببنيتها القصصية ؛ لكن إذا إنقطعت قصة ثم بدأت من جديد ، وأخذت تنتقل على الدوام من مستوى قصصى إلى آخر وترجىء ذروتها لتبقى على إثارتنا ، فإننا نصبح واعين من جديد بالكيفية التى تتركب بها فى ذات الوقت الذى يتكثف فيه ارتباطنا بها . إن القصة ، كما يجادل الشكليون ، تستخدم أدوات « إعاقة » أو « إرجاء » للاستحواذ على اهتمامنا ؛ وباللغة الأدبية ، فإن هذه الأدوات « توضَعُ عارية » . وهذا ما دفع فكيتور شكلوفسكى لابداء ملاحظة منكودة على رواية تريسترام شاندى Tristrsam Shandy للورانس ستيرن Laurence Sterne ، وهى رواية تعوّق خطّها القصصى لدرجة أنها لا تكاد تنتقل من مكانها ، إذ قال إنها « أكثر الروايات نمطية فى الأدب العالمى » .

إعتبر الشكليون اللغة الأدبية ، إذن ، منظومة من الحيودات عن قاعدة ، نوعاً من العنف اللغوى : فالأدب نوع « خاص » من اللغة ، فى مقابل اللغة « العادية » التى نستخدمها عادةً . لكن رصد حيودٍ ما يتضمن قدرة المرء على تحديد القاعدة التى ينحرف عنها . ورغم أن « اللغة العادية » مفهومٌ

اثير لدى بعض فلاسفة أوكسفورد ، فإن اللغة العادية لفلاسفة أوكسفورد لا تشترك فى الكثير مع اللغة العادية لعمال مرفأ جلاسجو . واللغة التى تستخدمها كلتا الجماعتين لكتابة الخطابات الغرامية تختلف عادة عن الطريقة التى تتحدثان بها إلى الكاهن المحلّى . إن فكرة وجود لغة « معيارية » وحيدة ، عملة مشتركة يشارك فيها كل أعضاء المجتمع على قدم المساواة ، هى مجرد وهم . فكل لغة فعلية تتركب من مجموعة بالغة التعقيد من الخطابات ، تتمايز حسب الطبقة ، والاقليم ، والجنس ، والمكانة ، إلى آخره ، ولا يمكن بأية حال توحيدها بدقة فى جماعة لغوية متجانسة . فقاعدة شخص ما قد تكون حيود شخص آخر : فكلمة «Ginnel» للتعبير عن «alleyway»* قد تكون شعرية فى برايتون لكنها اللغة العادية فى بارنزلى . وحتى أشد النصوص نثرية فى القرن الخامس عشر قد يبدو « شعريا » بالنسبة لنا اليوم بسبب قِدمه . ولو قُدر لنا أن نعثر على شذرة منعزلة من الكتابة من حضارة إندثرت منذ زمن بعيد ، فلن نستطيع أن نقول ما إذا كانت « شعرا » أم لا بمجرد فحصها ، لأننا قد لا نستطيع التوصل إلى الخطابات « العادية » لذلك المجتمع ؛ وحتى لو كشف المزيد من البحث أنها « حيودية » ، فلن يثبت ذلك أنها شعر بعد فليس كل حيود لغوى شعراً . واللغة العامية مثال على ذلك . ولن يكون باستطاعتنا القول بمجرد النظر إليها أنها ليست قطعة من الأدب « الواقعى » دون مزيد من المعلومات عن الطريقة التى كانت تعمل بها فعلاً كقطعة من الكتابة فى إطار المجتمع المعنىّ .

وليس الأمر أن الشكليين الروس لم يدركوا ذلك كله . فقد أقرّوا بأن المعايير والحيودات تتبدل من سياق اجتماعى أو تاريخى إلى آخر ـ أن « الشعر » بهذا المعنى يعتمد على المكان الذى يتصادف أن تكون فيه ساعتها . وحقيقة أن قطعة من اللغة تسبب « الإغراب » لا تضمن أنها كذلك دائماً وفى كل مكان : فهى تسبب الإغراب فقط على أساس خلفية لغوية معيارية معينة ، وإذا تغيرت هذه الخلفية فسوف تكف الكتابة عندئذ عن أن تكون قابلة للادراك بوصفها أدبية . فلو استخدم الجميع عبارات من قبيل «Unravished** bride of Quietness» فى محادثات الحانة العادية ، فسوف يكف هذا النوع

* زقاق ـ ممر ضيق . ـ م
** عروس السكينة التى لم تنتهك ـ م

من اللغة عن أن يكون شعرياً . بعبارة أخرى ، فإنه بالنسبة للشكليين ، تكون « الأدبية » وظيفة للعلاقات الاختلافية بين نوع وآخر من أنواع الخطاب ؛ وليست خاصية معطاة أبدياً . ولم يتصدوا لتعريف « الأدب » ، بل لتعريف « الأدبية » - أي الاستخدامات الخاصة للغة ، التى يمكن أن توجد فى النصوص « الأدبية » ، وكذلك فى أماكن عديدة خارجها . ومن يعتقد بإمكان تعريب « الأدب » بتلك الاستخدامات الخاصة للغة عليه أن يواجه حقيقة أن فى مانشستر استعارات أكثر مما فى مارفل . وما من أداة « أدبية » - سواء كانت كناية metonymy ، أو مجازاً مرسلاً Synecdoche ، أو إثباتاً للشىء بنفى نقيضه Litotes ، أو تصالباً للكلام Chiasmus* ، أو ما شابه - لا تستخدم بكثافة فى الخطاب اليومى .

ورغم ذلك ، ظل الشكليون يفترضون أن « الإغراب » هو جوهر الأدبى . وكل ما فى الأمر أنهم جعلوا هذا الاستخدام للغة نسبياً ، ورأوا أنه مسألة تضادٍ بين نوع من الكلام وآخر . لكن ماذا يحدث لو أننى سمعت شخصاً على المنضدة المجاورة فى الحانة يقول « هذا الخط خربشة مرعبة ! This is awfully Squiggly handwriting » . هل هذه لغة « أدبية » أو « غير - أدبية » ؟ إنها فى الحقيقة لغة « أدبية » ، لأنها مأخوذة من رواية كنوت هامسون Knut Hamsun بعنوان **الجوع** Hunger . لكن كيف أعرف أنها أدبية ؟ إنها ، فى النهاية ، لا تركز أى اهتمام خاص على ذاتها بوصفها أداء لفظياً . إحدى الاجابات على سؤال كيف أعرف أنها أدبية هى أنها تأتى من رواية **الجوع** لكنوت هامسون . إنها جزء من نص قرأته على أنه « قصصى » ، يعلن عن نفسه على أنه « رواية » ، يمكن أن توضع فى مناهج الأدب بالجامعة وهلم جرّا . **السياق** يخبرنى بأنها أدبية ؛ لكن اللغة نفسها ليس لها خصائص أو سمات متأصلة يمكن أن تميزها عن أنواع الخطاب الأخرى ، وقد يقولها البعض فى حانة دون أن ينال الاعجاب لبراعته الأدبية . والتفكير فى الأدب كما يفعل الشكليون يعنى فى الحقيقة التفكير فى الأدب كله على أنه شعر . ومما له دلالة أن الشكليين حين بدأوا فى بحث الكتابة النثرية ، كانوا عادة ما يطبقون عليها ببساطة أنواع التقنية التى كانوا قد استخدموها بالنسبة للشعر . لكن

* كقولك : لا تعش لتأكل ، بل كل لتعيش . التقابل عن طريق التوازى المعكوس .

من المألوف النظر إلى الأدب على أنه يضم أشياء كثيرة بالإضافة إلى الشعر - على أنه يتضمن ، على سبيل المثال ، الكتابة الواقعية أو الطبيعية التى لا تعى ذاتها لغوياً ولا تستعرض نفسها بأية طريقة لافتة . وأحياناً ، يُسمّى الناس الكتابة « رفيعة » لأنها ، على وجه الدقة ، لا تلفت إلى نفسها انتباها غير ضرورى : إنهم يعجبون ببساطتها المقتضبة أو تعقلها الهادىء النبرة . ثم ، ماذا عن النكات ، وأغانى وشعارات كرة القدم ، ومانشيتات الصحف ، والاعلانات ، التى عادة ما تكون متباهية لفظيا لكنها لا تُصنَّف عموما على أنها أدب ؟

المشكلة الأخرى فى حالة « الإغراب » هى أنه ما من نوع من الكتابة لا يمكن قراءته على أنه إغرابى ، إذا توفرّت البراعة . ولنأخذ عبارة نثرية ، غير ملتبسة على الاطلاق من قبيل تلك التى نراها أحياناً فى شبكة مترو لندن والتى تقول : « يجب حمل الكلاب على السُلّم الميكانيكى » Dogs must be carried on the escalator ، فربما لم تكن هذه العبارة غير ملتبسة تماماً كما تبدو لأول وهلة : هل تعنى أنك يجب أن تحمل كلباً على السُلّم المتحرك ؟ هل من المحتمل أن تمنع من استخدام السلم المتحرك ما لم تستطع العثور على كلب ضال تحتضنه بين ذراعيك وأنت تصعد ؟ وكثير من الملاحظات التى تبدو صريحة تتضمن مثل هذه الالتباسات : « النفايات توضع فى هذه السلة » Refuse to be put in this basket ، مثلا ، أو علامة الطريق البريطانية «Way Out»* كما يقرأها شخص من كاليفورنيا . لكن ، حتى لو طرحنا جانباً تلك الالتباسات المرهقة ، فإن من الواضح بالتأكيد أن ملاحظة المترو يمكن قراءتها باعتبارها أدباً . إذ يمكن للمرء أن يسلم نفسه لسيطرة التقطع staccato المباغت ، المهدِّد للكلمات الاحادية المقطع الثقيلة الأولى ؛ ويجد ذهنه يجنح ، حين يكون قد بَلغ التضمينية الثرية لكلمة «Carried» ، إلى الأصداء الموحية لمساعدة الكلاب العرجاء على أن تحيا حياتها ؛ وقد يستشف فى ذات إيقاعية وتثنى كلمة escalator محاكاة لانزلاق الشىء نفسه وحركته الصاعدة ـ الهابطة . وربما كان هذا بحثاً بلا جدوى ، لكنه لا يفوق فى

* Way Out تعنى نهاية الطريق لكنها بالنسبة للامريكى تعنى نوعاً من عزف موسيقى الجاز ـ م

لا جدواه الزعم بأننا نسمع صوت ارتطام وطعن السيوف فى وصف شعرى لمبارزة ، وله على الأقل ميزة الايحاء بأن « الأدب » قد يكون على الأقل مسألة ما يصنعه الناس بالكتابة بقدر ما هو مسألة ما تصنعه الكتابة بهم .

لكن حتى لو قرأ شخص هذه الملاحظة على هذا النحو ، فسوف تظل المسألة مسألة قراءتها على أنها شعر ، وهو مجرد جزء واحد مما يتضمنه الأدب عادة . فلنبحث ، من ثم ، طريقة أخرى « لإساءة قراءة » هذه اللافتة يمكن أن تتقدم بنا قليلاً عن هذه النقطة . تخيل سكّيراً فى الهزيع الأخير من الليل وقد انثنى على إفريز السلم المتحرك وأخذ يقدح انتباهه ليقرأ الملاحظة لعدة دقائق ثم غمغم لنفسه قائلاً : « ما أصدقها ! » . ما نوع الخطأ الذى يحدث هنا ؟ إن ما يفعله السكير ، فى الحقيقة ، هو أنه يأخذ الملاحظة على أنها عبارة ذات دلالة عامة ، أو حتى كونية . لأنه من خلال تطبيق مواضعات معينة للقراءة على كلماتها ، يحررها من سياقها المباشر ويُعممها لتتجاوز غرضها النفعى إلى شىء ذى أهمية أوسع وربما أعمق . ويبدو مؤكدا أن هذه هى إحدى العمليات المتضمنة فيما يسميه الناس أدباً . فحين يخبرنا الشاعر أن حبيبته مثل وردة حمراء ، نعرف من ذات حقيقة أنه يصوغ هذه العبارة موزونة اننا لا يُفترض أن نسأل عما إذا كان له بالفعل حبيبة بدت له لسبب غريب أنها تشبه وردة . إنه يخبرنا شيئاً عن النساء والحب عموماً . ومن ثم ، يمكننا القول أن الأدب خطاب « غير نفعى » : فعلى خلاف مراجع علم الأحياء والملاحظات التى نبديها لبائع اللبن لا يخدم الأدب أى غرض عملى مباشر ، بل يجب النظر إليه على أنه يشير إلى الوضع العام للأمور . وأحياناً ، لكن ليس دائماً ، قد يستخدم لغة خاصة كأنما لجعل هذه الحقيقة واضحة ـ كأنما ليشير إلى أن ما يواجهنا هو طريقة للحديث عن امرأة ، وليس أية امرأة حقيقية بعينها . هذا التركيز على طريقة الحديث ، وليس على واقع ما يجرى الحديث عنه ، يُعدّ أحياناً إشارة إلى اننا نعنى بالأدب نوعاً من اللغة التى تشير إلى نفسها Self-referential ، لغة تتحدث عن نفسها .

ورغم ذلك ، فهناك مشكلات أيضاً فى هذه الطريقة لتعريف الأدب . وإحدى هذه المشكلات ان جورج أورويل George Orwell قد يدهشه أن يسمع ان مقالاته يجب أن تقرأ كما لو كانت الموضوعات التى يناقشها أقل

اهمية من الطريقة التي يناقشها بها . ففى الكثير مما يُصنَّف على أنه أدب تكون قيمة الصدق والارتباط العملى لما يقال هامة بالنسبة للأثر الكلى . لكن حتى إذا كانت معاملة الخطاب بطريقة « غير نفعية » جزءا مما نعنيه « بالأدب » ، فإنه ينتج من هذا التعريف أن الأدب لا يمكن تعريفه « موضوعياً » فى الحقيقة . لأن ذلك يترك تعريف الأدب للكيفية التى يقرر بها شخص ما أن يقراه ، وليس لطبيعة ما هو مكتوب . وهناك أنواع معينة من الكتابة ـ هى القصائد ، والمسرحيات ، والروايات ـ من الواضح تماماً أن المقصود منها أن تكون « غير نفعية » بهذا المعنى ، لكن ذلك لا يضمن أنها ستُقرأ فعلاً على هذا النحو . فقد أقرا حكاية جيبون عن الامبراطورية الرومانية ليس لأننى مضلل بما يكفى لكى أعتقد أنها ستقدم لى معلومات موثوقة عن روما القديمة ، بل لأننى أستمتع بأسلوب جيبون النثرى ، أو لأننى أبتهج بصور الفساد الانسانى مهما كان مصدرها التاريخى . لكننى قد أقرأ قصيدة روبرت بيرنز Robert Burns لأنه ليس من الواضح لى ، بوصفى خبير بستنة يابانى ، ما إذا كانت الورود الحمراء تزدهر فى بريطانيا القرن الثامن عشر أم لا . وسوف يقال أن هذه ليست قراءة للقصيدة « باعتبارها أدباً » ؛ لكن هل أكون قد قرأت مقالات أورويل باعتبارها أدباً إلا إذا عمَّمت ما يقوله عن الحرب الأهلية الأسبانية إلى مرتبة مقولة كونية معينة حول الحياة الانسانية ؟ صحيح أن الكثير من الأعمال التى تدرس على أنها أدب فى المعاهد الأكاديمية قد « انشئت » لكى تقرأ على أنها أدب ، لكنه صحيح أيضاً أن الكثير منها ليس كذلك . فقد تبدأ قطعة من الكتابة حياتها على أنها تاريخ أو فلسفة ثم توضع فى مصاف الأدب ؛ أو قد تبدأ حياتها على أنها أدب ثم تكتسب قيمتها بسبب دلالتها الأركيولوجية (الأثرية ـ م) . بعض النصوص تولد أدبية ، وبعضها تحقِّق الأدبية ، وبعضها تُضفى عليها الأدبية . والتنشئة فى هذا الصدد قد تكون راجعة إلى أشياء كثيرة غير الميلاد . فما يهم قد لا يكون من أين أتيت بل كيف يعاملك الناس . وإذا قرروا أنك أدب فسوف يبدو أنك أدب ، بصرف النظر عما تظن نفسك .

بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يفكر فى الأدب ليس بوصفه خاصية أو مجموعة خصائص متأصلة توضحها أنواع معينة من الكتابة على طول

الطريق من ملحمة بيوولف Beowulf إلى فرجينيا وولف ، بل كعدد من الطرق التى يرتبط بها الناس بالكتابة . ولن يكون سهلاً أن نعزل ، من كل ما أطلق عليه اسم الأدب بصور متنوعة ، منظومة ثابتة ما من السمات المتأصلة . وفى الحقيقة ، سيكون هذا مستحيلاً مثل محاولة تحديد السمة المميزة الوحيدة التى تشترك فيها كل الألعاب . ليس هناك « جوهر » للأدب مهما كان . فكل شذرة من الكتابة يمكن قراءتها بطريقة « غير نفعية » ، إذا كان هذا ما تعنيه قراءة نص ما على أنه أدب ، كما أن أى كتابة يمكن قراءتها « شعريا » . فإذا انكببتُ على جدول مواعيد السكك الحديدية ليس بغرض اكتشاف توصيلة قطار ، بل لكى أستثير فى نفسى تأملات عامة حول سرعة وتعقد الحياة الحديثة ، فيمكن أن يقال أننى اقرأه على أنه أدب . وقد جادل جون م. إليس John M. Ellis بأن مصطلح « الأدب » يعمل على نحو ما تعمل كلمة « العُشب » : فليست الأعشاب أنواعاً معينة من النبات ، بل إنها أى نوع من النبات لا يريده البستانى لسبب أو لآخر . وربما يعنى « الأدب » شيئا عكس ذلك : أى أنه أى نوع من الكتابة يقدرها المرء تقديراً عالياً لسبب أو لآخر . وكما يقول الفلاسفة ، فإن « الأدب » و « العشب » هما مصطلحان وظيفيان وليسا انطولوجيين : لأنهما يخبراننا عما نفعله ، وليس عن الوجود الثابت للأشياء . إنهما يخبراننا عن دور نص ما أو حَسَكٍ ما فى سياق اجتماعى ، عن علاقاته مع ، واختلافاته عن ، الوسط المحيط ، وعن الطرق التى يسلك بها ، وعن الأغراض التى قد يستخدم فيها والممارسات الانسانية التى تتجمع حوله . و « الأدب » بهذا المعنى هو نوع شكلى محض ، وفارغ من التعريف . وحتى لو زعمنا أنه تناول غير نفعى للغة ، فإننا لا نكون قد بلغنا بعد « جوهراً » للأدب لأن ذلك ينطبق أيضاً على ممارسات لغوية أخرى مثل النكات . وعلى أية حال ، فليس واضحاً على الاطلاق أن باستطاعتنا التمييز بدقة بين الطرق « العملية » و « غير العملية » لارتباطنا باللغة . إن قراءة رواية من أجل المتعة يختلف بديهياً عن قراءة علامة مرور من أجل المعلومات ، لكن ماذا عن قراءة مرجع فى علم الأحياء من أجل شحذ ذهنك ؟ هل هذا تناول « نفعى » للغة أم لا ؟ وفى كثير من المجتمعات ، أدى « الأدب » وظائف بالغة العملية مثل الوظائف الدينية ، فالتمييز القاطع بين « العملى » و « غير العملى » قد لا يكون ممكنا إلاّ فى مجتمع مثل مجتمعنا ، حيث كفّ الأدب عن

أداء أى وظيفة عملية على الاطلاق . وربما كنا نقدّم كتعريف عام معنى « للأدبى » هو فى الحقيقة معنى نوعى تاريخياً .

إننا ، إذن ، لم نكتشف بعد السر فى أن لامب ، وماكولى ، وميل يندرجون فى الأدب بينما بنتام ، وماركس ، وداروين ليسوا أدباً ، بصورة عامة . ربما كانت الاجابة البسيطة أن الثلاثة الأول نماذج « للكتابة الرفيعة » ، بينما الثلاثة الآخرين ليسوا كذلك . وعيب هذه الاجابة أنها غير صحيحة بدرجة كبيرة ، فى تقديرى على الأقل ، لكن ميزتها أنها توحى بأن الناس على العموم يطلقون لفظ « الأدب » على الكتابة التى يعتقدون أنها جيدة . والاعتراض البديهى على هذا هو أنها لو كانت صحيحة تماماً لما كان ثمة شىء من قبيل « الأدب السىء » . قد أعتقد أن لامب وماكولى يقدران بأكثر مما يستحقان ، لكن ذلك لا يعنى بالضرورة أننى سأكفّ عن اعتبارهما أدباً . وقد تعتبر أنت أن رايموند تشاندلر Raymond Chandler « جيد فى نوعه » ، لكنه ليس أدباً على وجه الدّقة . ومن جهة أخرى ، لو كان ماكولى كاتباً سيئاً حقاً - لو لم يكن متمكناً من النحو على الاطلاق ولا يبدو مهتماً سوى بالفئران البيضاء - لما سمى الناس عمله أدباً على الاطلاق ، ولا حتى أدبا سيئا . من المؤكد أن أحكام القيمة تبدو وثيقة الارتباط بما يُعد أدباً ومالا يُعد كذلك - ليس بالضرورة بمعنى أن الكتابة يجب أن تكون « رفيعة » حتى تكون أدبية ، بل بمعنى أنها يجب أن تكون من النوع الذى يُعد رفيعا : فقد تكون مثالا أدنى منزلة لنمط يُعد رفيعا . فلن يتجشم أحد عناء القول بأن تذكرة الأوتوبيس هى مثال من الأدب الأدنى منزلة ، لكن من المؤكد أن شخصا ما قد يقول أن شعر أرنست دوسون Ernest Dowson من هذا النوع . ومصطلح « الكتابة الرفيعة » ، أو الآداب الرفيعة belles lettres ، ملتبس بهذا المعنى : فهو يشير إلى نوع من الكتابة يلقى التقدير الرفيع عموماً ، بينما لا يُلزمك بالضرورة بالاعتقاد بأن عينة محددة منه « جيدة » .

مع هذا التحفظ ، يكون اقتراح أن الأدب هو نوع من الكتابة يحظى بتقدير عالٍ اقتراحاً ملهما . لكن له نتيجة مدمرة بدرجة كبيرة . إذ يعنى أن بإمكاننا أن نسقط مرة وإلى الأبد وهم أن مقولة « الأدب » هى مقولة « موضوعية » ، بمعنى أنها معطاة أبدياً وغير قابلة للتغير . فأى شىء يمكن أن

يكون أدباً ، وأى شىء ينظر إليه باعتباره أدباً بصورة لا تقبل التحول أو التساؤل - شيكسبير ، مثلاً - يمكن أن يكف عن كونه أدباً . وأى اعتقاد بأن دراسة الأدب هى دراسة كيان مستقر ، قابل للتحديد جيداً ، مثلما نقول أن الإنتومولوجيا entomology (علم الحشرات - م) هى دراسة الحشرات ، يمكن التخلى عنه باعتباره وهما خرافيا . فبعض أنواع القص الخيالى تُعد أدبا بينما لا يعد بعضها الآخر كذلك ؛ وبعض الأدب خيالى fictional وبعضه ليس كذلك ؛ وبعض الأدب يهتم بذاته لغوياً ، بينما بعض البلاغة الراقية السبك ليست أدباً . إن الأدب ، بمعنى كونه منظومة من الأعمال ذات القيمة المؤكدة التى لا تقبل التغير ، والتى تتميز بخصائص متأصلة مشتركة معينة ، هذا الأدب لا وجود له . ومن ثم ، فإننى حين أستخدم كلمتى « الأدبى » و « الأدب » من الآن فصاعداً فى هذا الكتاب ، أضعها تحت علامة شطب غير منظورة ، لأشير إلى أن هذين المصطلحين ليسا صالحين تماماً لكننا لا نملك أفضل منهما فى الوقت الراهن .

وإذ ينتج من تعريف الأدب بأنه كتابة تحظى بتقدير عال أنه ليس كياناً مستقراً فالسبب فى ذلك أن أحكام القيمة شائعة التغير . « الأزمنة تتغير ، والقيم لا تتغير » ، هكذا يقرر إعلان عن صحيفة يومية ، وكأننا ما زلنا نؤمن بقتل الأطفال المرضى أو بعرض المرضى العقليين على الجمهور . إن الناس ، مثلما قد يعاملون عملاً على أنه فلسفة فى أحد القرون وعلى أنه أدب فى القرن الذى يليه ، أو العكس ، قد يغيرون رأيهم فيما يعتبرونه كتابة ذات قيمة . وقد يغيرون حتى رأيهم فى الأسس التى يستخدمونها للحكم على ماله قيمة وما ليس له . وهذا ، كما أشرت ، لا يعنى بالضرورة أنهم سيرفضون إطلاق اسم الأدب على عمل يعتبرونه أقل مرتبة : فسيظلون يسمونه أدباً ، ويعنون بصورة تقريبية أنه ينتمى إلى نمط الكتابة الذى يقدرونه عموماً . لكنه يعنى أن ما يسمى « المعيار الأدبى » ، أى « التقاليد العظيمة » غير القابلة للتساؤل « للأدب القومى » ، يجب الاقرار بأنه بناء عقلى Construct ، يصوغه أناس معينون لأسباب معينة فى زمن معين . وليس ثمة شىء من قبيل العمل أو التقاليد الأدبية القيمة فى ذاتها ، بصرف النظر عن أى شىء قاله أو يقوله أحد عنها . إن « القيمة » هى مصطلح متعدى : أى أنها تعنى ما ينال التقدير من قبل أناس

معينين فى ظروف نوعية ، وفقاً لمعايير محددة وعلى ضوء أغراض معطاة . وهكذا يكون من الممكن تماماً ، فى حالة حدوث تحول عميق فى تاريخنا بدرجة كافية ، أن ننتج فى المستقبل مجتمعاً يعجز عن استخلاص أى شىء على الاطلاق من شيكسبير . فأعماله قد تبدو ، ببساطة ، غريبة بدرجة يائسة ، مليئة بأساليب التفكير والشعور التى يجدها مثل هذا المجتمع محدودة أو لا علاقة لها به . وفى مثل هذا الموقف ، لن يكون شيكسبير أكثر قيمة من الكثير من الكتابات على الجدران فى أيامنا . ورغم أن العديدين سيعتبرون مثل هذا الوضع الاجتماعى فقيراً بدرجة مأساوية ، فإنه يبدو لى دوجمائياً ألا نفكر فى احتمال أن ينشأ ذلك من ثراء إنسانى عام . لقد حيّر كارل ماركس السؤال عن السبب فى أن الفن الاغريقى القديم قد احتفظ « بسحر أبدى » ، رغم أن الشروط الاجتماعية التى أنتجته قد انقضت منذ زمن بعيد : لكن كيف نعلم أنه سيظل ساحراً بصورة « أبدية » ، حيث أن التاريخ لم ينته بعد ؟ فلنتخيل أننا بفضل بحث أثرى بارع قد اكتشفنا أكثر مما نعرف بكثير عما كانت تعنيه التراجيديا الإغريقية القديمة فعلاً بالنسبة لجمهورها الأصلى ، وسلمنا بأن هذه الهموم بعيدة تماماً عن همومنا ، وبدأنا نقرأ المسرحيات من جديد على ضوء هذه المعرفة المعمقة . قد تكون إحدى النتائج أننا نكفّ عن الاستمتاع بها . وقد نكتشف أننا استمتعنا بها من قبل لأننا كنا نقرأها ، دون أن ندرى ، على ضوء مشاغلنا نحن ؛ وفور أن يصبح ذلك أقل احتمالاً ، قد تكف الدراما عن مخاطبتنا بطريقة ذات مغزى على الاطلاق* .

وحقيقة أننا دائماً ما نفسر الأعمال الأدبية بدرجة معينة على ضوء همومنا الخاصة قد تكون سببا فى أن أعمالاً أدبية معينة تبدو أنها تحتفظ بقيمتها عبر القرون ـ وفى الواقع ، فإننا بأحد معانى « همومنا الخاصة » عاجزون عن عمل أى شىء آخر . بالطبع ، ربما كنا لا نزال نشارك العمل نفسه

---

* هنا ، على ما نعتقد ، مبالغة فى التبسيط بغرض ابراز فكرة نسبية الاعمال الفنية . لاننا دائماً نقرأ الاعمال على ضوء مشاغلنا ونعيد تفسيرها كما سيقول فيما يلى . وقد حاول ماركس تحليل استمتاعنا بالدراما الإغريقية باللجوء إلى فكرة الطفولة التاريخية للبشرية واستحالة عودتها والحنين إليها بينما يكدح الإنسان لإعادة إنتاج واقعها فى مرحلة اعلى راجع مناقشة ماركس فى « الأسس » Grundrisse لعام ١٨٥٧ وكذلك إيجلتون فى « الماركسية والنقد الأدبى » ١٩٧٦ ـ م

فى كثير من المشاغل ؛ لكن ربما كان الناس ، أيضاً ، لا يقدرون بالفعل « نفس » العمل على الاطلاق ، رغم اعتقادهم أنهم يفعلون . فليس « هوميروسنا » متماثلاً مع هوميروس العصور الوسطى ، ولا «شيكسبيرنا » مع شيكسبير معاصريه ؛ وبالأحرى ، فإن الفترات التاريخية المختلفة قد بنت عقلياً هوميروسا وشكسبيراً « مختلفين » لأغراضها الخاصة ، ووجدت فى نصوصهما عناصر للقيمة وللتقليل من القيمة ، رغم أنها ليست نفس العناصر بالضرورة . وبعبارة أخرى ؛ فإن كل الأعمال الأدبية « تعاد كتابتها » ولو بصورة غير واعية ، من قبل المجتمعات التى تقرأها ، وفى الحقيقة ، ليست هناك قراءة لعمل ليست كذلك « إعادة كتابة » له . وما من عمل ، أو تقييم راهن له ، يمكن ببساطة طرحه على مجموعات جديدة من الناس دون أن يتغير ، وربما بصورة لا يمكن التعرف عليه فيها ، خلال تلك العملية ؛ وهذا أحد الأسباب فى أن ما يُعدّ أدباً هو أمر غير مستقر بدرجة ملحوظة .

ولست أعنى أنه غير مستقر لأن أحكام القيمة « ذاتية » . فطبقاً لهذه النظرة ، ينقسم العالم بين حقائق صلبة « هناك فى الخارج » مثل محطة مترو جراند سنترال ، وأحكام قيمة تعسفية « هنا فى الداخل » مثل أن يحب المرء الموز أو يشعر أن نبرة ييتس Yeats تتراوح بين الغطرسة الدفاعية والتسليم المرن الكئيب . الحقائق تخص الجميع ولا تقبل التشكيك ، والقيم خاصة ومجانية . وهناك اختلاف بديهى بين إقرار حقيقة ، من قبيل « بُنيت هذه الكاتدرائية عام ١٦١٢ » ، وبين تسجيل حكم قيمة ، من قبيل « هذه الكاتدرائية عيّنة رائعة للعمارة الباروكية » . لكن لنفترض أننى أبديت النوع الأول من العبارات بينما اصطحب زائرة أجنبية لمشاهدة انجلترا ، ووجدت أنها تربكها بدرجة كبيرة . قد تسأل هى ، لماذا تظل تخبرنى بتواريخ إنشاء كل هذه المبانى ؟ لماذا هذا الهاجس بالأصول ؟ وقد تردف قائلة ، فى المجتمع الذى أعيش فيه ، لا نحتفظ بأى سجل لهذه الأحداث : فنحن نصنف مبانينا ، بدلا من ذلك ، وفقاً لما إذا كانت تواجه الشمال ـ الغربى أو الجنوب ـ الشرقى . إن ما يفعله ذلك أنه يبين جزءاً من النسق اللا واعى لأحكام القيمة الذى يكمن خلف عباراتى التقريرية الوصفية . إن أحكام القيمة تلك ليست بالضرورة من نفس نوع « هذه الكاتدرائية عينة رائعة للعمارة الباروكية » ، لكنها أحكام قيمة رغم ذلك ، ولا تستطيع أى عبارة تقريرية أقولها أن تهرب منها . إن عبارات

تقرير الحقائق هى عبارات تقريرية فى نهاية الأمر ، وتفترض عدداً من الأحكام القابلة للتساؤل : إن هذه العبارات التقريرية تستحق إبداءها ، وربما كانت تستحق الابداء أكثر من عبارات معينة أخرى ، أننى نوع الشخص المؤهل لإبدائها وربما القادر على ضمان صحتها ، أنك نوع الشخص الذى يستحق أن ابديها له ، أن شيئاً مفيداً يتحقق بإبدائها ، وهلم جرّا . إن مناقشة فى الحانة قد تنقل معلومات ، لكن ما يبرز بشدة فى مثل هذا الحوار أيضاً هو عنصر قوى مما يسميه اللغويون « التواصلى » Phatic ، وهو اهتمام بفعل التوصيل ذاته . فحين أتجاذب معك أطراف الحديث عن الطقس فإننى ألمح لك كذلك أننى أعتبر النقاش معك ذا قيمة ، وأننى أعتبرك شخصاً جديراً بالحديث معه ، وأننى أنا نفسى لست لا اجتماعياً ، ولا أنوى الدخول فى انتقاد مسهب لمظهرك الشخصى .

بهذا المعنى ، لا وجود لعبارة تقريرية نزيهة تماماً . وبالطبع فإن تقرير تاريخ بناء كاتدرائية يعتبر أكثر نزاهة فى حضارتنا من إبداء رأى فى عمارتها ، لكن المرء بمقدوره كذلك أن يتخيل مواقف تكون فيها العبارة الأولى « محملة بالقيمة » أكثر من الأخيرة . فربما أصبحت كلمتا « باروكية » و « رائعة » مترادفتين بدرجة أو بأخرى ، بينما لا يتمسك بالاعتقاد بأن تاريخ إقامة بناء ما أمر له مغزاه سوى مجموعة من المتخلفين العنيدين ، وتؤخذ عبارتى على أنها طريقة شفرية للاشارة إلى هذا الانتماء . إن كل عباراتنا التقريرية الوصفية تتحرك ضمن إطار غير مرئى عادة لمقولات القيمة ، وفى الحقيقة ، فإنه بدون تلك المقولات لا يكون لدينا ما نقوله لبعضنا على الاطلاق . وليس الأمر وكأننا نملك شيئا اسمه المعرفة بالحقائق يمكن أن تشوهه مصالح وأحكام خاصة ، رغم أن ذلك ممكن بالتأكيد ؛ بل اننا دون مصالح خاصة لن يمكننا امتلاك أية معرفة على الاطلاق ، لأننا لن نجد معنى لمعرفة أى شىء . إن المصالح تؤسس معرفتنا ، وليست مجرد تعصبات تهددها بالخطر . والزعم بأن المعرفة يجب أن تكون « خالية من القيمة » هو نفسه حكم قيمة .

قد يكون حبى للموز مسألة خاصة ، رغم أن هذا قابل للشك فى الحقيقة . فالتحليل الشامل لذوقى بالنسبة للطعام قد يكشف عن عمق إرتباطه بخبرات تكوينية معينة فى الطفولة المبكرة ، بعلاقاتى مع أبوّى وإخوتى

وبعناصر ثقافية أخرى عديدة اجتماعية و « غير ذاتية » تماماً مثل محطات السكك الحديدية . ويصدق هذا بدرجة أكبر على البنية الأساسية للمعتقدات والمصالح التى أولد فيها بوصفى عضواً فى مجتمع معين ، مثل الاعتقاد بأننى يجب أن أحاول البقاء فى صحة جيدة ، أو أن الاختلافات فى الدور بين الجنسين عميقة الجذور فى البيولوجيا الانسانية ، أو أن الكائنات البشرية أهم من التماسيح . قد نختلف على هذا الأمر أو ذاك ، لكننا لا يمكن أن نفعل ذلك إلا لأننا نشترك فى طرق « عميقة » معينة للرؤية وللتقييم مرتبطة بحياتنا الإجتماعية ، ولا يمكن تغييرها دون إحداث تحول فى هذه الحياة . فلن يعاقبنى أحد بشدة إذا لم ترقنى قصيدة معينة من قصائد دونّ Donne ، لكننى إذا جادلت بأن دونّ ليس أدباً على الاطلاق فإننى فى ظروف معينة قد أخاطر بفقدان وظيفتى . وأنا حرّ فى أن أصوّت لحزب العمال أو لحزب المحافظين ، لكننى إذا حاولت أن أتصرف وفقاً لاعتقادى بأن هذا الاختيار ذاته هو مجرد قناع لتعصب أعمق ـ هو تعصب أن معنى الديمقراطية قاصر على وضع علامة على بطاقة انتخاب كل عدة سنوات ـ فإننى قد ينتهى بى الأمر إلى السجن فى ظروف غير عادية معينة .

هذه البنية المخبوءة فى جانبها الأكبر للقيم التى تصوغ وتكون أساس عباراتنا التقريرية عن الحقائق هى جزء مما نعنيه بكلمة « أيديولوجيا » . وأنا أعنى بكلمة « أيديولوجيا » ، على وجه التقريب ، تلك الطرق التى يرتبط بها ما نقوله ونعتقده ببنية السلطة وعلاقات السلطة فى المجتمع الذى نعيش فيه . وينتج من مثل هذا التعريف التقريبى للأيديولوجيا أن أحكامنا ومقولاتنا الأساسية لا يمكن القول بشكل مفيد أنها جميعاً أيديولوجية . فمن الأمور الراسخة بعمق فينا أن نتصور أنفسنا نتحرك إلى الأمام صوب المستقبل (وهناك على الأقل مجتمع واحد آخر يرى نفسه يتحرك إلى الخلف صوبه) ، لكن رغم أن هذه الطريقة فى النظر قد ترتبط على نحو دال ببنية السلطة فى مجتمعنا ، فليس من الضرورى أن تفعل ذلك دائماً وفى كل مكان . ولست أعنى « بالايديولوجيا » مجرد المعتقدات الراسخة بعمق ، وغير الواعية عادةً ، التى يعتنقها الناس ؛ بل أعنى بوجه أخصّ تلك الانماط للشعور ، والتقييم ، والادراك والاعتقاد التى لها علاقة ما بالحفاظ على ، وإعادة إنتاج السلطة

الاجتماعية . وحقيقة أن تلك المعتقدات ليست بأية حال مجرد صفات خاصة يمكن توضيحها بمثال أدبى .

فى دراسته الشهيرة النقد العملى Practical Criticism (١٩٢٩) ، حاول ناقد كمبريدج آى. إيه. ريتشاردز I.A. Richards أن يوضح كم يمكن لأحكام القيمة الأدبية أن تكون متقلّبة وذاتية فعلاً بأن اعطى طلابه مجموعة من القصائد ، وحجب عنهم عناوينها وأسماء مؤلفيها ، وطلب منهم تقييمها . وكما هو معروف ، كانت الأحكام الناتجة بالغة الاختلاف : فقد تم الحط من شأن شعراء مبجلين عبر العصور والاحتفاء بمؤلفين مجهولين . وفى رأيى ، رغم ذلك ، أن أكثر جوانب هذا المشروع إثارة للاهتمام ، وهو جانب يبدو أن ريتشاردز نفسه لم يره مطلقاً ، هو بالضبط كثافة الاجماع على تقييمات غير واعية والذى يكمن خلف هذه الاختلافات الخاصة فى الرأى . فحين يقرأ المرء تقارير طلاب ريتشاردز عن الأعمال الأدبية ، تدهشه عادات الادراك والتفسير التى يشتركون فيها عفوياً ـ ما يتوقعون أن يكونه الأدب ، والافتراضات التى يطرحونها على قصيدة ما والاشباعات التى يتوقعون أن يستخلصوها منها . وكل هذا ليس مدهشاً حقاً : فقد كان كل المشاركين فى هذه التجربة ، على ما يُفترض ، شبابا ، بيضاً ، من الطبقة العليا أو المتوسطة العليا ، من انجلترا العشرينات المتعلمين تعليماً خاصاً ، وكانت طريقة استجابتهم لقصيدة ما تعتمد على ما هو أكثر بكثير من العوامل « الأدبية » الخالصة . كانت استجاباتهم النقدية ممتزجة بعمق بتعصباتهم ومعتقداتهم الأوسع . وليس هذا موضع لوم : فليس ثمة استجابة نقدية لا تكون ممتزجة على هذا النحو ، ومن هنا ، فليس ثمة شىء من قبيل الحكم أو التفسير الأدبى « الخالص » . وإذا كان هناك من يُلام فإنه آى. إيه. ريتشاردز نفسه ، لأنه بوصفه أستاذاً شاباً ، أبيض ، بكمبريدج ، من أبناء الطبقة المتوسطة العليا كان غير قادر على إضفاء الموضوعية على سياق من المصالح كان يشارك فيه هو نفسه بدرجة كبيرة ، وهكذا كان غير قادر على أن يقر بشكل كامل بأن اختلافات التقييم المحلية ، « الذاتية » تعمل فى إطار طريقة خاصة ، مُهيكلة اجتماعياً لادراك العالم .

إذا لم يكن يفى بالغرض أن ننظر إلى الأدب على أنه مقولة « موضوعية » ، وصفية ، وكذلك لا يفى بالغرض أن نقول أن الأدب هو مجرد

ما يختار الناس أن يسموه أدباً بصورة متقلبة . لأنه ليس هناك على الاطلاق ما هو متقلب فى هذا النوع من أحكام القيمة : فهى تجد جذورها فى بنيات أعمق للاعتقاد تبدو راسخة رسوخ مبنى الإمباير ستيت .-فإن ما كشفناه ، إذن ، حتى الآن ، ليس فقط أن الأدب لا يوجد بالمعنى الذى توجد به الحشرات ، وأن احكام القيمة التى يتأسس بواسطتها كبنية عقلية متغيرة تاريخياً ، بل أن احكام القيمة هذه ترتبط هى نفسها ارتباطاً وثيقاً بالأيديولوجيات الاجتماعية . إنها لا تشير ببساطة ، فى النهاية ، إلى الذوق الفردى ، بل إلى الافتراضات التى تمارس عن طريقها مجموعات اجتماعية معينة وتحافظ على سلطتها على الآخرين . وإذا بدا ذلك تأكيداً بعيد الاحتمال ، مسألة تعصب شخصى ، فيمكننا أن نختبره بتتبع صعود « الأدب » فى انجلترا .

1

صعود الانجليزية

فى انجلترا القرن الثامن عشر ، لم يكن مفهوم الأدب قاصراً ، كما نجده اليوم فى بعض الأحيان ، على الكتابة « الابداعية » أو « التخيلية » بل كان يعنى كل جسم الكتابة التى تحظى بالتقدير فى المجتمع : أى الفلسفة ، والتاريخ ، والمقالات ، والخطابات ، فضلا عن القصائد . ولم يكن ما يجعل من نص ما نصا « أدبيا » هو كونه قصصياFictional ـ فقد كان القرن الثامن عشر فى ريبة عميقة حول ما إذا كان الشكل الجديد البازغ للرواية أدبا على الاطلاق ـ بل تمشيه مع مقاييس معينة « للآداب الرفيعة »Polite letters . بعبارة أخرى ، كانت معايير ما يعُدّ أدبا معايير ايديولوجية صريحة : فالكتابة التى تجسد قيم و « أذواق » طبقة اجتماعية معينة هى المؤهلة لأن تصبح أدبا ، بينما موال الشارع ، والأغنية الشعبية ، وربما حتى الدراما لم تكن مؤهلة لذلك . عند هذه النقطة التاريخية ، اذن ، كان مفهوم الأدب « مشبعا بالقيم » بصورة واضحة بذاتها بدرجة كبيرة .

الا أن الأدب ، فى القرن الثامن عشر ، كان يفعل أكثر من مجرد « تجسيد » قيم اجتماعية معينة : فقد كان أداة فعالة لغرس هذه القيم على نحو أعمق ولنشرها على نطاق أوسع . كانت انجلترا القرن الثامن عشر قد خرجت ، مدمرة لكنها سليمة ، من حرب أهلية دامية فى القرن السابق جعلت الطبقات الاجتماعية تطبق على رقاب بعضها ؛ وخلال السعى إلى اعادة تدعيم نظام اجتماعى مزعزع ، كانت المفاهيم الكلاسيكية الجديدة للعقل ، والطبيعة ،

والنظام واللياقة ، والتى يلخصها الفن ، مفاهيمَ محورية . ومع الحاجة إلى دمج الطبقات الوسطى المتزايدة القوة لكنها تكاد تكون غريرة روحياً فى اتحاد مع الارستقراطية الحاكمة ، مع الحاجة إلى نشر آداب السلوك الاجتماعية المهذبة ، وعادات الذوق « السليم » والمعايير الثقافية المشتركة ، اكتسب الأدب أهمية جديدة . وضم منظومة كاملة من المؤسسات الايديولوجية : الدوريات ، والمقاهى ، والابحاث الاجتماعية والجمالية ، والمواعظ ، والترجمات للكلاسيكيات ، ومراجع السلوك والاخلاق . لم يكن الأدب مسألة « تجربة محسوسة » ، أو « استجابة شخصية » ، أو « تفرد خيالى » : فمثل هذه المصطلحات ، التى لا يمكن أن تنفصل بالنسبة لنا عن الفكرة الكلية « للادبى » لم تكن لتهم كثيراً هنرى فيلدنج Henry Fielding.

وفى الحقيقة ، فان تعريفاتنا نحن للأدب لم تبدأ فى التطور إلا مع قدوم ما نسميه الآن « المرحلة الرومانسية » . فالمعنى الحديث لكلمة « الأدب » لم يبدأ فعلا فى الانطلاق الا فى القرن التاسع عشر . والأدب بهذا المعنى للكلمة هو ظاهرة حديثة تاريخيا : فقد تم اختراعه حوالى منعطف القرن الثامن عشر ، ولابد أن تشوسر Chaucer أو حتى بوب Pope كانا سيظنان أنه بالغ الغرابة . وكان ما حدث فى البداية هو تضييق لنطاق مقولة الأدب لتقتصر على ما يسمى بالعمل « الابداعى » أو « التخيلى » . وقد شهدت العقود الاخيرة للقرن الثامن عشر تقسيما وفصلا جديدين للخطابات ، اعادة تنظيم جذرية لما يمكننا تسميته باسم « التشكل الخطابى » للمجتمع الانجليزى .

أصبح « الشعر » يعنى ما هو أكثر بكثير من النظم : فمع حلول وقت دفاع عن الشعر لشيلى Shelleys Defenceof Poetry (١٨٢١) ، أصبح يعنى مفهوما للابداعية الانسانية مختلف جذرياً عن الايديولوجيا النفعية لانجلترا الرأسمالية الصناعية المبكرة . بالطبع ، كان قد تم منذ وقت طويل الاعتراف بالتمييز بين الكتابة « الوقائعية » Factual والكتابة « التخيلية » imaginative : فكلمة (Poetry) أو (Poesy) كانت تحدد الاختلاق fiction تقليديا ، وقد قدم فيليب سيدنى Philip Sidney . مرافعة بليغة عنه فى مقاله دفاع عن الشعر Apology For Poetry. لكن بحلول الفترة الرومانسية ، كان الأدب قد أصبح مرادفا فعلا « للتخيلى » : كانت الكتابة عما ليس موجوداً أكثر قيمة واثارة للروح من وضع وصف لبرمنجهام أو للدورة

الدموية . وتتضمن كلمة « تخيل » التباسا يوحى بهذا الموقف : ففيها صدى من المصطلح الوصفى « خيالى » ، بمعنى انه « غير صادق حرفيا » ، لكنها بالطبع مصطلح تقييمى ، بمعنى « تنبؤى » Visionary أو « ابتكارى » inventive .

وحيث أننا نحن أنفسنا ما بعد ـ رومانسيين ، بمعنى كوننا نتاجات لتلك الحقبة وليس مجرد تالين لها ، فمن الصعب علينا ادراك درجة الغرابة ، والخصوصية التاريخية لهذه الفكرة . ومن المؤكد انها بدت كذلك بالنسبة لغالبية الكتاب الانجليز الذين نرفع الآن « رؤيتهم الخيالية » بتبجيل فوق الخطاب « النثرى » المجرد لأولئك الذين لا يجدون شيئا أكثر دارمية يكتبون عنه سوى الموت الأسود أو جيتو وارسو . وفى الحقيقة ، فانه خلال الفترة الرومانسية بدأ المصطلح الوصفى « نثرى » يكتسب المعنى السلبى لما هو مبتذل ، وكئيب ، وغير ملهم . إذا شعر الناس بأن ما ليس موجودا أشد جاذبية مما هو موجود ، وإذا تمتع الشعر أو الخيال بامتياز على النثر أو « الحقيقة الصلدة » ، فإن من المعقول افتراض أن هذا يقول شيئا ذا مغزى عن نوع المجتمع الذى عاش فيه الرومانسيون .

إن الفترة التاريخية موضع البحث هى فترة ثورة : ففى أمريكا وفرنسا أطاح تمرد الطبقة الوسطى بالنظم الاستعمارية أو الاقطاعية القديمة ، بينما حققت انجلترا نقطة « انطلاقها » الاقتصادى ، على صهوة ما يجادل بأنه الارباح الهائلة التى جنتها من تجارة العبيد فى القرن الثامن عشر ومن سيطرتها الامبريالية على البحار ، لتصبح الأمة الرأسمالية الصناعية الأولى فى العالم . لكن الآمال التنبؤية والطاقات الدينامية التى أطلقتها هذه الثورات ، وهى الطاقات التى تحيا عليها الكتابة الرومانسية ، دخلت فى تناقض تراجيدى مفترض مع الحقائق القاسية للأنظمة البرجوازية الجديدة . وفى انجلترا ، أخذت نزعة نفعية مطبقة التزمت تتحول بسرعة إلى الايديولوجيا السائدة للطبقة الوسطى الصناعية ، فارضة صنمية الواقع ، ومختزلة العلاقات الانسانية إلى تبادلات السوق ، ونابذة « الأدب باعتباره زينة غير مربحة . انتزعت المذاهب المتكلسة للرأسمالية الصناعية المبكرة مجتمعات بأسرها من جذورها ، وحولت الحياة الانسانية إلى عبودية العمل المأجور ، وفرضت سيرورة عمل مستلبة على الطبقة العاملة الحديثة التكوين ولم تفهم أى شىء

لا يمكن تحويله إلى سلعة فى السوق المفتوحة . وبينما تستجيب الطبقة العاملة بالإحتجاج الكفاحى على هذا القمع ، وبينما لا تزال الذكريات المفزعة للثورة وراء المانش تطارد حكامها ، ردت الدولة الانجليزية بقمعية سياسية وحشية حولت انجلترا ، خلال جزء من الفترة الرومانسية ، إلى ما يعادل دولة بوليسية فعليا[1] .

فى وجه تلك القوى ، يمكن النظر إلى الامتياز الذى منحه الرومانسيون « للخيال الابداعى » على أنه يفوق بكثير مجرد نزعة هروبية كسولة . وعلى النقيض من ذلك ، بدا « الأدب » الآن واحداً من البؤر القليلة التى يمكن فيها تأكيد والاحتفاء بالقيم الابداعية التى محتها الرأسمالية الصناعية من وجه المجتمع الانجليزى . ويمكن تقديم « الابداع الخيالى » على أنه صورة للعمل غير المستلب ، إذ يمكن للمجال الحدسى ، المفارق للعقل الشعرى أن يقدم نقداً حياً لتلك الايديولوجيات العقلية أو التجريبية التى يستعبدها « الواقع » . يصبح العمل الأدبى نفسه وحدة عضوية غامضة ، فى مقابل النزعة الفردية المفتتة للسوق الرأسمالية : انه « عفوى » بدل أن يكون محسوبا عقليا ، وابداعى بدل أن يكون ميكانيكيا . ومن هنا ، لا تعود كلمة « شعر » تشير ببساطة إلى ضرب تقنى من الكتابة : إذ أن لها مضامين اجتماعية ، وسياسية ، وفلسفية عميقة ، ولدى سماعها قد تتحسس الطبقة الحاكمة مسدسها حرفيا . لقد أصبح الادب ايديولوجيا بديلة كاملة ، واصبح « الخيال » نفسه ، مثلما فى حالة بليك Blake وشيللى Shelley ، قوة سياسية . ومهمته هى تغيير المجتمع باسم تلك الطاقات والقيم التى يجسدها الفن . وقد كان أغلب الشعراء الرومانسيين الكبار نشطاء سياسيين ، مدركين للاتصال وليس التعارض بين التزاماتهم الأدبية والاجتماعية .

الا أن بامكاننا بالفعل أن نتبين ضمن اطار هذه الراديكالية الأدبية توكيداً آخر ، مألوفا أكثر بالنسبة لنا : هو التشديد على سيادة الخيال واستقلاله الذاتى ، وانعزاله الرائع عن الأمور النثرية المجردة من اطعام أطفال المرء أو النضال من أجل العدالة السياسية . فالطبيعة « المفارقة » Transcendental للخيال ، إذا كانت تقدم تحديا لنزعة عقلانية فقيرة ، فإن بمقدورها أيضا أن تقدم للكاتب بديلا مطلقا بصورة مريحة للتاريخ نفسه . وبالفعل ، فإن هذا الانفصال عن التاريخ كان يعكس الوضع الفعلى للكاتب

الرومانسي . كان الفن يتحول إلى سلعة مثل أى شىء آخر ، وكان الفنان الرومانسى يتحول إلى ما يزيد قليلا عن منتج سلعة صغير ، ورغم كل زعمه البلاغى بأنه « ممثل » للبشرية ، وأنه يتحدث بصوت الشعب ويتفوه بالحقائق الأبدية ، فإنه كان يوجد أكثر فأكثر على هامش مجتمع لا يميل إلى دفع أجور عالية للأنبياء . ان المثالية الجياشة بصورة راقية للرومانسيين ، إذن ، كانت أيضا مثالية بمعنى أكثر فلسفية للكلمة . فالكاتب ، بحرمانه من أى مكان مناسب داخل الحركات الاجتماعية التى كان يمكن بالفعل أن تحول الرأسمالية الصناعية إلى مجتمع عادل ، وجد نفسه مدفوعا إلى الوراء بصورة متزايدة إلى عزلة عقله المبدع . وعادة ما كانت رؤية مجتمع عادل تنعكس إلى حنين عاجز إلى انجلترا القديمة « العضوية » التى قضت نحبها . وحتى زمن ويليام موريس William Morris الذى قام فى أواخر القرن التاسع عشر بكبح جماح هذه النزعة الانسانية الرومانسية لصالح حركة الطبقة العاملة ، حتى ذلك الحين لم يتم تضييق الهوة بين الرؤية الشعرية والممارسة السياسية بدرجة ذات مغزى (٢) .

وليس من قبيل المصادفة أن تشهد الفترة التى نناقشها صعود « الاستطيقا » الحديثة ، أو فلسفة الفن . فمن هذه الحقبة أساسا ، فى أعمال كانط Kant ، وهيجل Hedel , وشيللر Schiller وكولريدج Caleridge وغيرهم ، نرث نحن أفكارنا المعاصرة عن « الرمز » وعن « التجربة الجمالية »* ، عن « التناغم الجمالى » وعن الطبيعة الفريدة للعمل الفنى . قبل ذلك ، كان الرجال والنساء يكتبون القصائد ، ويمثلون المسرحيات أو يرسمون اللوحات لأغراض متنوعة ، بينما آخرون يقرأون ، أو يشاهدون ، أو ينظرون اليها بطرق متنوعة . والآن ، يجرى تصنيف هذه الممارسات العينية ، المتغيرة تاريخيا ضمن ملكة خاصة ، غامضة تعرف باسم « الجمالى » ، وأخذت سلالة جديدة من الاستطيقيين تسعى للكشف عن أعمق بنياتها . ولم يكن الأمر أن تلك الأسئلة لم تطرح من قبل ، لكنها الآن بدأت تكتسب دلالة جديدة . وكان افتراض وجود موضوع غير قابل للتغير يعرف باسم « الفن » أو تجربة يمكن عزلها تعرف باسم « الجمال » أو « الجمالى الاستطيقى » ، كان هذا الافتراض

---

* رغم كل الاعتراضات المشهورة ، نضع هنا لفظى « الجمال » و « الاستطيقا » كمترادفين نظراً لشهرة اللفظ الأول الساحقة ، وتبسيطاً للقارىء ـم

راجعا بدرجة كبيرة إلى نفس استلاب الفن عن الحياة الاجتماعية والذى تناولناه من قبل .

إذا كان الكاتب لم يعد شخصية تقليدية تتلقى أجرها من البلاط ، أو من الكنيسة ، أو راعى الفن الارستقراطى ـ فقد أصبح من الممكن تحويل هذه الحقيقة لصالح الأدب . فكل مغزى الكتابة « الابداعية » هو أنها غير ذات فائدة بصورة مجيدة ، أنها « غاية فى ذاتها » منفصلة بصورة متسامية عن أى غرض اجتماعى خسيس . فقد اكتشف الكاتب ، بفقدانه راعيه ، بديلا فى الشعرى [٣] . وفى الحقيقة ، فإنه من غير المحتمل ، على نحو معين ، أن الالياذة Iliad كانت فنا بالنسبة للاغريق القدماء بنفس المعنى الذى كانت به كاتدرائية ما عملا فنيا بالنسبة للعصور الوسطى والذى يكون به عمل أندى وارهول Andy Warhol فنا بالنسبة لنا ، لكن تأثير علم الجمال كان كبت هذه الاختلافات التاريخية . لقد تم تخليص الفن من الممارسات المادية ، والعلاقات الاجتماعية ، والمعانى الايديولوجية التى كان مشتبكا بها طول الوقت ، ورفعه إلى مرتبة صنم منعزل .

وفى مركز النظرية الجمالية عند منعطف القرن الثامن عشر نجد المذهب شبه ـ الصوفى عن الرمز[٤] . وفى الحقيقة ، فإن الرمز ، بالنسبة للرومانسية ، يصبح الدواء السحرى لكل المشكلات . ففى اطاره ، يمكن أن تحُل بطريقة سحرية مجموعة كاملة من التعارضات التى كان الناس يشعرون أنها غير قابلة للحل فى الحياة العادية ـ التعارضات بين الذات والموضوع ، وبين الكلى والجزئى ، وبين الحسى والمفهومى ، وبين المادى والروحى ، وبين النظام والعفوية . ولا يثير الدهشة أن تلك التعارضات كانت محسوسة بصورة موجعة فى هذه الفترة . فالأشياء ، فى مجتمع لا يستطيع أن يرى فيها أكثر من مجرد سلع ، بدت خاملة وبلا حياة ، منفصلة عن الذوات الانسانية التى تنتجها أو تستهلكها . بدأ العينى والكلى وقد تباعدا : فقد تجاهلت فلسفة عقلية بصورة مجدبة الصفات الحسية للأشياء العينية ، بينما كانت تجريبية قصيرة النظر (هى الفلسفة « الرسمية » للطبقة المتوسطة الانجليزية ، عندئذ مثلما هى الآن) عاجزة عن امعان النظر فيما وراء الشظايا المتناثرة للعالم إلى أى صورة كلية يمكن أن تكونها هذه الشظايا .

كان يجب حفز الطاقات الدينامية ، العفوية للتقدم الاجتماعى ، لكن مع كبح قوتها الفوضوية المفترضة من جانب نظام اجتماعى ضابط . وكان الرمز يدمج الحركة والسكون ، المضمون الموار والشكل العضوى ، العقل والعالم . وكان جسمه المادى هو الوسيط لحقيقة روحية مطلقة ، حقيقة تدرك بالحدس المباشر وليس بأية عملية دؤوبة للتحليل النقدى . بهذا المعنى ، جعل الرمز مثل تلك الحقائق تستند على العقل بطريقة لا تحتمل اية أسئلة : فإنت إما أن تراها او لاتراها . كان الرمز حجر الزاوية لنزعة لا عقلية ، اجهاضا للبحث النقدى المتعقل ، أصبح متفشيا فى نظرية الأدب منذ ذلك الحين . كان كلا متكاملا unitary وكان تشريحه ـ أى تفكيكه لرؤية كيف يعمل ـ يكاد يوازى فى هرطقته السعى إلى تحليل الثالوث المقدس . وكل اجزائه المتنوعة تعمل سويا بصورة عفوية من أجل الصالح العام ، وكل منها فى مكانه المناسب ، ومن ثم ، فليس من المدهش أن نجد الرمز ، أو العمل الفنى فى ذاته ، يقدم بانتظام على طول القرنين التاسع عشر والعشرين باعتباره نموذجا مثاليا للمجتمع البشرى ذاته . فقط ، لو نسيت الطبقات الدنيا آلامها واتحدت معا لصالح الجميع ، لكان من الممكن تجنب الكثير من الاضطراب المرهق .

* * *

كما اتمنى أن اكون قد أوضحت ، فإن الحديث عن « الأدب والايديولوجيا » باعتبارهما ظاهرتين منفصلتين يمكن الربط بينهما هو أمر غير ضرورى تماما بمعنى من المعانى . فالأدب ، بالمعنى الذى ورثناه للكلمة ، هو ايديولوجيا . ويرتبط بأوثق العلاقات مع مسائل السلطة الاجتماعية . لكن إذا كان القارىء مازال غير مقتنع ، فقد تكون حكاية ما حدث للأدب خلال أواخر القرن التاسع عشر اكثر اقناعا .

إذا طلب من المرء أن يقدم تفسيرا واحدا لنمو دراسات الانجليزية فى اواخر القرن التاسع عشر ، فليس أسوأ ما يفعله أن يجيب : « اخفاق الدين » . إذ انه بحلول منتصف الفترة الفيكتورية ، كان هذا الشكل الايديولوجى المضمون تقليديا ، والبالغ القوة ، يمر بصعوبات عميقة . فلم يعد يكسب قلوب وعقول الجماهير ، وتحت التأثير المزدوج للاكتشافات العلمية

والتغير الاجتماعي ، كانت سطوته السابقة التى لا تقبل الشك تتعرض لخطر التبخر . وكان هذا مقلقا بشكل خاص للطبقة الحاكمة الفيكتورية ، لأن الدين ، لكل الأسباب الممكنة ، هو شكل فائق الفعالية للسيطرة الايديولوجية . ومثل كل الايديولوجيات الناجحة ، فإنه يمارس عمله عن طريق المفاهيم الواضحة أو المذاهب المصاغة بدرجة أقل مما يمارسه عن طريق الصورة ، والرمز ، والعادة ، والطقس ، والميثولوجيا . انه وجدانى وخبراتى ، يضفر نفسه مع أعمق الجذور اللاواعية للذات الانسانية ، وكما أدرك ت. س. اليوت T. S. Eliot فإن أى ايديولوجيا اجتماعية غير قادرة على الارتباط بمثل تلك الاحتياجات والمخاوف العميقة الجذور ، واللاعقلية ، لا يحتمل أن تبقى طويلا . علاوة على ذلك ، فإن الدين قادر على العمل على كل مستوى اجتماعى : فاذا كان هناك صيغة مذهبية منه للصفوة المثقفة ، فهناك أيضا صورة ورعة منه للجماهير . وهو يتيح « لحاما » Cement اجتماعيا ممتازا ، يضم الفلاح الورع ، وليبرالى الطبقة المتوسطة المستنير ، والمثقف اللاهوتى فى تنظيم واحد . وتكمن قوته الايديولوجية فى قدرته على جعل المعتقدات « مادية » على شكل ممارسات : فالدين هو المشاركة فى الكأس المقدسة وفى مباركة الحصاد ، وليس فقط جدالا مجرداً حول اتحاد جسد المسيح ودمه بخبز القربان المقدس أو تقديس العذراء مريم . وحقائقه النهائية ، مثل تلك التى يكون الرمز الأدبى وسيطا لها ، مغلقة بصورة ملائمة أمام التوضيح العقلى ، ومن ثم مطلقة فى مزاعمها . وأخيراً ، فإن الدين ، على الأقل فى أشكاله الفيكتورية ، هو تأثير « مهدىء »Pacityingيحفز الوداعة ، والتضحية بالنفس ، والحياة الداخلية التأملية . ولا عجب أن الطبقة الحاكمة الفيكتورية لم تنظر إلى خطر تحلل هذا الخطاب الايديولوجى برباطة جأش .

ورغم ذلك ، فإنه من حسن الحظ أن خطابا آخر ، مشابها بدرجة كبيرة ، أصبح متاحا : ألا وهو الأدب الانجليزى . وقد علق جورج جوردون George Gordon ، الأستاذ المبكر للأدب الانجليزى فى أوكسفورد ، علق فى محاضرته الإفتتاحية قائلا أن انجلترا مريضة ، و .. الأدب الانجليزى لابد أن ينقذها . لما كانت الكنائس (كما أفهم) قد أخفقت ، والعلاجات الاجتماعية بطيئة ، فإن للأدب الانجليزى الآن وظيفة ثلاثية*: فمازال عليه ، كما أفترض ، أن يمتعنا ويثقفنا ، لكن عليه أيضا ، وفى المقام الأول ، أن ينقذ أرواحنا

ويشفى جراح الدولة »[٥] قيلت كلمات جوردون فى قرننا الحالى ، لكنها تجد صداها فى كل مكان فى انجلترا الفيكتورية . انها لفكرة مذهلة أنه لولا هذه الأزمة الدرامية فى ايديولوجيا منتصف القرن التاسع عشر ، لما كان لدينا اليوم هذا المدد الوافر من مجموعات كتب جين أوستن Gane Austen والكتب الارشادية المتبجحة عن باوند Paund .

وبينما يكف الدين بصورة متزايدة عن تقديم « اللحام » الاجتماعى ، والقيم الوجدانية والميثولوجيات الأساسية التى يمكن بواسطتها لحم أجزاء مجتمع طبقى مضطرب اجتماعيا ، يجرى بناء « الانجليزية » كموضوع دراسى يحمل هذا العبء الايديولوجى من الفترة الفيكتورية فصاعدا . والشخصية المحورية هنا هى ماتيو آرنولد Maltheu Arnold ، الحساس دوما وبصورة خارقة تجاه احتياجات طبقته الاجتماعية ، والمخلص بصورة ملتزمة فى أن يكون كذلك . والحاجة الاجتماعية الملحة ، كما يقر بذلك آرنولد ، هى غرس « الهيللينية » أو تثقيف الطبقة المتوسطة المتزمتة ، التى اثبتت عجزها عن تدعيم سلطتها السياسية والاقتصادية بايديولوجيا ثرية وراقية على نحو ملائم . ويمكن عمل ذلك بحقنها بشىء من الأسلوب التقليدى للارستقراطية ، التى كفت ، كما يدرك آرنولد بدهاء ، عن كونها الطبقة السائدة فى انجلترا ، لكن لديها شيئا من الوسائل الايديولوجية التى يمكن أن تقدم العون لسادتها من الطبقة المتوسطة . والمدارس التى تنشئها الدولة ، عن طريق ربط الطبقة المتوسطة بـ « أفضل ثقافة لأمتها » ، سوف تكسبها « عظمة » وروحا نبيلة ، ليست لهجة هذه الطبقات فى الحاضر صالحة فى ذاتها لنقلهما »[٦] .

إلا أن الجمال الحقيقى لهذه المناورة يكمن فى التأثير الذى ستمارسه فى دمج والسيطرة على الطبقة العاملة :

انها فى حد ذاتها لكارثة خطيرة لأمة من الامم أن تنحط أو تبهت نبرة شعورها وعظمة روحها . لكن الكارثة تبدو اشد خطرا بكثير إذا أخذنا فى الاعتبار أن الطبقات المتوسطة ، إذا بقيت كما هى الآن ، بروحها وثقافتها الضيقة ، الخشنة ، غير الذكية ، وغير الجذابة ، فمن المؤكد تقريبا أنها ستخفق فى تشكيل أو استيعاب الجماهير الموجودة تحتها ، والتى نجد أن تعاطفاتها فى اللحظة الراهنة أوسع وأكثر ليبرالية بالفعل

من تعاطفات تلك الطبقات . إن هذه الجماهير تصل متشوقة للدخول فى امتلاك العالم ، ولاكتساب معنى أكثر حيوية لحياتها ونشاطها . وفى تطورها هذا الذى لا يمكن كبته ، نجد أن مربيها ومعلميها الطبيعيين هم أولئك الذين يعلونها مباشرة ، أى الطبقات المتوسطة . وإذا لم تستطع هذه الطبقات أن تكسب تعاطفها أو تمنحها اتجاهها ، فإن المجتمع يكون عرضة لخطر السقوط فى الفوضى (٧) .

إن آرنولد غير منافق على نحو منعش : فليس هنا ادعاء واهن بأن تربية الطبقة العاملة تمارس لمصلحتها أساسا ، أو بأن هذا الاهتمام بوضعها الروحى هو على أقل تقدير اهتمام « نزيه » ، إذا استخدمنا واحداً من أحب مصطلحاته . وبعبارة أشد صراحة بصورة مذهلة لواحد من أنصار هذا الرأى فى القرن العشرين : « أنكروا على أطفال الطبقة العاملة أى نصيب مشترك فيما هو لا مادى ، وسوف يشبون ليصبحوا الرجال الذين يطالبون ، بالتهديد ، بشيوعية ما هو مادى »(٨) . إذا لم نلق للجماهير بضع روايات ، فسوف ترد بأن تلقى فى وجوهنا بضعة متاريس .

من نواح عديدة ، كان الأدب مرشحاً مناسبا لهذه المهمة الايديولوجية . لأنه ، كبحث ليبرالى ، ذى طابع « انسانى » ، يمكنه أن يقدم نقيضاً قويا للتعصب السياسى وللتطرف الايديولوجى . وحيث أن الأدب ، كما نعلم ، يتناول القيم الانسانية الشاملة وليس الصغائر التاريخية من قبيل الحروب الأهلية ، أو اضطهاد النساء ، أو نزع ملكية الفلاحين الانجليز ، فانه يمكن أن يضع فى اطار منظور كونى مطالب العمال التافهة من أجل توفير شروط حياة محترمة أو اتاحة سيطرة أكبر على حيواتهم ، وربما استطاع ، إذا واتاه الحظ ، أن ينسيهم تلك الموضوعات خلال تأملهم السامى للحقائق والجمالات الابدية . إن الانجليزية ، كما ذكر مرجع فيكتورى لمدرسى الانجليزية ، تساعد على « تشجيع التعاطف والشعور المشترك بين كل الطبقات » ؛ ويتحدث كاتب فيكتورى آخر عن الأدب على أنه يفتح « مجالا هادئا ونورانيا للحقيقة يمكن للجميع أن يلتقوا فيه ويطوفوا سويا » ، فوق « دخان وضجيج ، فوق صخب واضطراب حياة الانسان الدنيا ، حياة العناء والعمل والجدال »(١٠) . إن الأدب سيدرب الجماهير على عادات التفكير والشعور التعدديين ، حاثاً إياهم على الإقرار بوجود وجهات نظر أكثر من وجهة نظرهم ـ ألا وهى وجهات نظر

سادتهم . وسوف ينقل اليهم الكنوز الأخلاقية للحضارة البرجوازية ، ويطبع فى أذهانهم التوقير لانجازات الطبقة المتوسطة ، وحيث أن القراءة هى أساسا نشاط منعزل ، تأملى ، فانه سيكبح فيهم أى ميل معطل إلى العمل السياسى الجماعى . وسوف يمنحهم اعتزازا بلغتهم وأدبهم القوميين : لانه إذا كان التعليم الضئيل وساعات العمل الطويلة قد منعاهم شخصيا من انتاج رائعة أدبية ، فسوف تسعدهم فكرة أن آخرين من نوعهم - اناسا انجليز - قد فعلوا ذلك . إن الناس ، طبقا لدراسة عن الادب الانجليزى كتبت عام ١٨٩١ ، « يحتاجون إلى الثقافة السياسية ، أى إلى التربية فيما يتصل بعلاقتهم بالدولة ، وبواجباتهم كمواطنين ، كما أنهم يحتاجون إلى التأثير فيهم عاطفيا بأن تقدم لهم ، عن طريق الاسطورة والتاريخ ، النماذج البطولية والوطنية بشكل حى وجذاب »[١٠] . وبالاضافة إلى ذلك ، يمكن تحقيق هذا كله دون تكلفة وجهد تعليمهم الكلاسيكيات : فالأدب الانجليزى كتب بنفس لغتهم ، ومن ثم فإنه متاح لهم بشكل ملائم .

ومثل الدين ، يعمل الأدب أساسا بواسطة العاطفة والخبرة ، وهكذا كان كفؤا بصورة مدهشة للقيام بالمهمة الايديولوجية التى تركها لنا الدين . وفى الواقع ، فإنه بحلول عصرنا صار الأدب متطابقا ، عمليا ، مع نقيض التفكير التحليلى والبحث المفهومى : فبينما العلماء ، والفلاسفة ، والمنظرون السياسيون يعانون من نير هذه البحوث المنطقية الرتيبة ، يحتل طلاب الأدب المجال الأكثر حظا للشعور والخبرة . أما خبرة من ، وأى نوع من الشعور ، فتلك مسألة أخرى . إن الأدب ، منذ أرنولد فصاعدا ، هو عدو « العقيدة الايديولوجية الجامدة » وهو موقف لابد أنه كان سيمثل مفاجأة لدانتى Dante ، وميلتون ، وبوب ؛ فصدق أوزيف المعتقدات من قبيل أن السود أدنى مرتبة من البيض أقل أهمية مما نشعر به عندما نمر بتجربتها . وبالطبع فإن أرنولد نفسه لديه معتقدات ، رغم أنه مثل كل من عداه كان يعتبر معتقداته الخاصة مواقف متعقلة وليست عقائد إيديولوجية جامدة . وحتى لو كان الأمر كذلك ، فليست مهمة الأدب أن يوصل تلك المعتقدات بصورة مباشرة - أن يجادل علنا ، على سبيل المثال ، أن الملكية الخاصة هى متراس الحرية . وبدلا من ذلك ، يجب أن ينقل الأدب الحقائق اللا - زمانية ، وهكذا يصرف انتباه الجماهير عن التزاماتهم الملحة ، مغذيا فيهم روح التسامح والكرم ، وبذلك

يضمن بقاء الملكية الخاصة . ومثلما حاول آرنولد فى الأدب والعقيدة الجامدة Literatune and Dogma وفى الرب والانجيل God amd the Bible أن يذيب الأجزاء الذهبية بصورة مزعجة فى المسيحية فى صوتيات موحية شعريا ، كان يجب تحلية اقراص ايديولوجيا الطبقة المتوسطة بسكر الأدب .

وهناك معنى آخر تكون به الطبيعة « الخبراتية » experiential للأدب مواتية ايديولوجيا . لأن « الخبرة » ليست فقط موطن الايديولوجيا ، المكان الذى تغرس فيه جذورها بأكفأ صورة ، بل انها ايضا ، فى صورتها الأدبية ، نوع من تحقيق الذات بالنيابة . لأنك إذا لم تكن تملك المال والفراغ اللازمين لتزور الشرق الأقصى ، اللهم الا كجندى فى خدمة الامبريالية البريطانية ، فإن بإمكانك دائما أن « تخبره » بصورة غير مباشرة بقراءة كونرادConrad أو كيبلينجKipling وفى الحقيقة ، فانه طبقا لبعض النظريات الادبية ، يكون هذا أكثر واقعية من التجول فى أرجاء بانجوك . أن الخبرة الفقيرة فعليا لجمهور الناس ، وافتقارها ناتج عن ظروفهم الاجتماعية ، يمكن تعويضها بالأدب : فبدلا من العمل على تغيير تلك الظروف (التى يحسب لآرنولد أنه فعل على نحو شامل فى هذا الصدد أكثر من أى واحد ممن سعوا لكى يرثوا عباءته) ، يمكنك أن تحقق بالنيابة رغبة شخص ما فى حياة أكثر امتلاء بأن تعطيه رواية الخيلاء والتعصب Pride and Preiudice .

أنه لأمر ذو مغزى ، اذن ، ان « الانجليزية » كموضوع أكاديمى لم تكتسب الطابع المؤسسى فى الجامعات أولا ، بل فى معاهد الميكانيكا ، وكليات العمال وحلقات الدراسة المسائية[١١] . كانت الانجليزية هى ، حرفيا ، كلاسيكيات الفقراء ــ وسيلة لاتاحة تعليم « ليبرالى » رخيص نوعا لمن هم خارج الدوائر المسحورة للمدرسة الثانوية الأهلية واوكسبريدج* . ومن البداية ، كما نجد فى أعمال رواد « الانجليزية » أمثال ف. د. موريس F. D. Maurice وتشارلز كينجزلى Charles Kingsley كان التركيز على التضامن بين الطبقات الاجتماعية ، وعلى زرع « تعاطفات أوسع » وغرس الاعتزاز القومى ، ونقل القيم « الاخلاقية » . وهذا الاهتمام الأخير ــ الذى مازال دمغة مميزة للدراسات الأدبية فى انجلترا ، ومصدرا دائما لدهشة المثقفين من

* كلمة تجمع بين كلمتين اوكسفورد وكمبريدج ــ م

ثقافات أخرى - كان جزءا جوهريا من المشروع الايديولوجى ؛ وفى الحقيقة ، فان صعود « الانجليزية » مقترن بدرجة أو بأخرى بتحول تاريخى فى نفس معنى مصطلح « أخلاقى » ، الذى كان آرنولد ، وهنرى جيمس Henry James , وف . ر. ليفيز F.R. Leavis ممثليه النقديين الرئيسيين . ولم تعد الاخلاق تفهم على أنها مجموعة مبادىء مصاغة أو نسق أخلاقى صريح : بل انها انشغال حساس بمجمل نوعية الحياة ذاتها ، بالجزئيات المشوشة ، ذات الظلال الدقيقة للخبرة الانسانية . وإذا اعدنا صياغة ذلك ، فإنه يمكن أن يعنى أن الايديولوجيات الدينية القديمة قد فقدت قوتها ، وأن نقلا أسمى للقيم الاخلاقية ، نقلا يعمل عن طريق « التصوير الدرامى » وليس عن طريق التجريد المنفر ، قد أصبح ساريا . وحيث أن تلك القيم لا تتخذ الطابع الدرامى فى أى مكان بحيوية أكثر مما تفعل فى الأدب ، وتتحول إلى « خبرة محسوسة » بكل الواقعية التى لا تقبل التساؤل لضربة فى الرأس ، فان الأدب يصبح اكثر من مجرد خادمة للايديولوجيا الأخلاقية : انه هو الايديولوجيا الاخلاقية للعصر الحديث ، كما أبرز عمل ف. ر. ليفيز بأوضح ما يكون .

ولم تكن الطبقة العاملة هى الطبقة الوحيدة المضطهدة فى المجتمع الفيكتورى التى كانت « الانجليزية » موجهة اليها نوعيا . فالأدب الانجليزى ، كما تأمل أحد شهود اللجنة الملكية عام ١٨٧٧ ، يمكن اعتباره موضوعا مناسبا « للنساء .. والرجال من المرتبة الثانية والثالثة الذين (...) يصبحون معلمى مدارس »[١٢] وتأثيرات الانجليزية تسبب « الرقة » و « الانسانية » ، وهما لفظان متكررا الاستخدام من جانب انصارها الأوائل ، ويعدان مؤنثين بوضوح ضمن اطار القوالب النمطية الايديولوجية القائمة . وقد توازى صعود الانجليزية فى انجلترا مع السماح التدريجى ، المتذمر ، للنساء بدخول معاهد التعليم العالى ؛ ولما كانت الانجليزية أمرا غير ذى شأن ، يهتم بالمشاعر الأرق وليس بالموضوعات الأكثر ذكورة « للمذاهب » الاكاديمية الحقة ، فقد بدت نوعا مناسبا من لا - موضوع يمكن القاؤه للسيدات ، اللاتى كن مستبعدات على أية حال من العلم ومن الحرف . وكان السير آرثر كويللر كوتش Arthur Quiller Couch اول أستاذ للانجليزية فى جامعة كمبريدج ، يفتتح بكلمة « سادتى » محاضرات موجهة لقاعة ممتلئة بأغلبية من النساء . ورغم أن المحاضرين الحديثين من الذكور ربما يكونوا قد غيروا سلوكهم ، فإن الشروط

الايديولوجية التى تجعل من الانجليزية موضوعا دراسيا شائعا بالنسبة للنساء لم تتغير .

وإذا كان للانجليزية جانبها المؤنث ، فقد اكتسبت كذلك جانبا مذكراً مع دخول القرن الحالى . لأن حقبة التأسيس الاكاديمى للانجليزية هى أيضا حقبة ذروة الامبريالية فى انجلترا . وبينما أخذ المنافسان الالمانى والأمريكى الأوفر شبابا يهددان الرأسمالية البريطانية ويسبقانها باطراد ، فإن التدافع الدنىء ، والقذر لرؤوس أموال أكثر مما يجب وهى تطارد مستعمرات أقل مما يجب ، والذى بلغ ذروته عام ١٩١٤ فى أول حرب عالمية امبريالية ، قد خلق حاجة ملحة لنوع من الرسالة والهوية القوميتين . وكان موضوع الرهان فى الدراسات الانجليزية هو الأدب الانجليزى أكثر مما هو الأدب الانجليزى : كان . « شاعرينا القوميين » العظيمين شيكسبير وميلتون ، ومعنى تقاليد وهوية قومية « عضوية » يمكن ادخال مجندين جدد اليها عن طريق دراسة الآداب الانسانية . وتقارير الأجهزة التعليمية والأبحاث الرسمية حول تعليم الانجليزية ، فى هذه الفترة وفى أوائل القرن العشرين ، مماوءة بالاحالات المشبعة بالحنين إلى المجتمع « العضوى » لانجلترا الاليزابيثية التى كان النبلاء والعامة فيها يجدون مكان لقاء مشترك فى المسرح الشيكسبيرى ، والذى مازال يمكن اعادة ابتكاره اليوم . وليس من قبيل الصدفة أن مؤلف واحد من أكثر التقارير الحكومية نفوذا فى هذا المجال ، هو تدريس الانجليزية فى انجلترا (١٩٢١) Tthe Teaching of English in England ، ليس سوى السير هنرى نيوبولت Henry Newbolt الشويعر الشوفينى ومقترف البيت الخالد «* Play up * Play up * and play the game *» وقد أشار كريس بالديك Chris Baldick إلى أهمية ادخال الأدب الانجليزى ضمن امتحانات الخدمة المدنية فى الفترة الفيكتورية : إذ يتمكن خدم الامبريالية البريطانية ، متسلحين بهذه النسخة المعلبة بصورة مناسبة من كنوزهم الثقافية ، من الاندفاع فيما وراء البحار واثقين من هويتهم القومية على نحو معين ، وقادرين على أظهار ذلك التفوق الثقافى لشعوبهم المستعمرة الحاسدة .

---

* يمكن ترجمته تقريباً : « شبّوا ! هبّو ! والعبوا اللعبة ! أو « كافحوا ! نافحوا ! والعبوا اللعبة ! » أو « إثبتوا إصمدوا ! والعبوا اللعبة ! » أو ما إلى ذلك – م

واستغرق الأمر وقتا أطول بالنسبة للانجليزية ، وهى الموضوع الذى يناسب النساء ، والعمال ، وأولئك الذين يودون التأثير فى السكان الأصليين للمستعمرات ، حتى تنفذ إلى معاقل سلطة الطبقة الحاكمة فى أوكسفورد وكمبريدج . كانت الانجليزية أمرا بازغا ، له طابع الهواية بالنسبة للموضوعات الدراسية الأكاديمية ، ولا يكاد يستطيع المنافسة على قدم المساواة مع المتطلبات الصارمة للكلاسيكيات العظيمة أو فقه اللغة ؛ ولما كان كل سيد انجليزى يقرأ أدبه الخاص فى وقت فراغه على أية حال ، فما معنى أخضاعه للدراسة المنهجية ؟ وخاضت الجامعتان العتيقتان معارك مؤخرة عنيفة ضد هذا الموضوع الذى يحمل طابع الهواية بصورة محزنة : كان ما يمكن فحصه هو تعريف المادة الأكاديمية ، ولما كانت الانجليزية لا تعدو كونها أشاعات كسولة عن الذوق الأدبى ، فقد كان من الصعب معرفة كيفية جعلها كئيبة بما يكفى لجعلها مؤهلة كبحث أكاديمى مناسب . ويمكن القول أن هذه واحدة من المشكلات القليلة المرتبطة بدراسة الانجليزية والتى تم حلها فعليا منذ ذلك الوقت . أما الاحتقار المحموم لهذا الموضوع والذى اظهره أول أستاذ « أدبى » حقيقى فى أوكسفورد ، السير والتر رالى Sir Walter Raleigh فيجب أن نقرأه حتى نصدقه(١٤) . وقد احتل رالى هذا المنصب خلال السنوات المؤدية إلى الحرب العالمية الأولى ، ومن الأمور المحسوسة فى كتابته ارتياحه لنشوب الحرب ، وهو الحدث الذى سمح له بأن يهجر التهويمات المؤنثة للأدب ويضع قلمه فى خدمة شىء أكثر رجولة ـ هو الدعاية الحربية . كانت الطريقة الوحيدة التى بدا أن بامكان الانجليزية تبرير وجودها بها فى الجامعتين العتيقتين هى الخلط المنهجى بينها وبين الكلاسيكيات ، لكن المتخصصين فى الكلاسيكيات لم يكونوا مستعدين لتقبل وجود هذه المحاكاة الساخرة المحزنة لهم .

وإذا كانت الحرب العالمية الامبريالية الأولى قد أجهزت بدرجة أو بأخرى على السير والتر رالى ، وأمدته بهوية بطولية تتمشى بدرجة مريحة أكثر مع هوية سميه الاليزابيثى ، فإنها قد حددت أيضا الانتصار النهائى للدراسات الانجليزية فى أوكسفورد وكمبريدج . فأحد أشد خصوم الانجليزية

● Teutonic : نسبة إلى القبائل الجرمانية أو السلتية القديمة ـ يعنى هنا جرمانى ـ م

ضراوة ـ وهو فقه اللغة ـ كان وثيق الارتباط بالتأثير الجرمانى ؛ ولما تصادف أن كانت انجلترا تمر بحرب كبرى مع المانيا ، فقد أصبح ممكنا تلطيخ سمعة فقه اللغة الكلاسيكى باعتباره شكلا من الهراء التيوتونى* السمج لا يجب لأى انجليزى يحترم نفسه أن يرتبط به (١٥) . وكان انتصار انجلترا على المانيا يعنى تجديداً للاعتزاز القومى ، وصعودا للنزعة الوطنية لا يمكنه الا أن يدعم قضية الانجليزية ، لكن ، وفى ذات الوقت ، فان الجراح الغائرة للحرب ، وطرحها للتساؤل بشكل لا يطاق كل الافتراضات الثقافية السابقة ، أتاحت المجال لظهور « جوع روحى » كما وصفه أحد المعلقين المعاصرين ، بدأ أن الشعر يقدم اجابة عليه . انها لفكرة مهذبة أننا ندين بالدراسة الجامعية للانجليزية ، جزئيا على الأقل ، لمذبحة لا معنى لها . أن الحرب العالمية ، بمذبحتها لبلاغة الطبقة الحاكمة ، قد وضعت نهاية لبعض أشد أشكال الشوفينية صخباً والتى ازدهرت عليها الانجليزية من قبل : فلن يكون هناك الكثيرون من أمثال والتر رالى بعد ويلفريد أوين Wilfred Owen . لقد صعد الأدب الانجليزى إلى سدة السلطة على ظهر النزعة القومية لزمن الحرب ، لكنه أيضا كان يمثل بحثا عن حلول روحية من جانب طبقة حاكمة انجليزية اهتز بشدة احساسها بالهوية ، وجرحت روحها بصورة لا تمحى الفظائع التى تحملتها . وسوف يكون الأدب عزاء واعادة توكيد فى نفس الوقت ، أرضية مألوفة يمكن للانجليز أن يجتمعوا عليها من جديد لكى يستكشفوا ، ولكى يجدوا بديلا ما ، لكابوس التاريخ .

* * *

كان مهندسو الموضوع الدراسى الجديد فى كمبريدج ، فى مجملهم ، أشخاصاً يمكن تبرئتهم من جريمة وذنب قيادة رجال الطبقة العاملة الانجليز إلى حافة الهاوية . فقد خدم ف. ر. ليفيز كممرض طبى فى الجبهة ؛ وكانت كوينى دوروثى روث Queenie Dorathy Rorh التى أصبحت فيما بعد ك. د. ليفيز Q. D. Leavis إمرأة معفاة من تلك الارتباطات ، وكانت على اية حال لا تزال طفلة عند اندلاع الحرب . ودخل أ. أ. ريتشاردز I. A. Richards الجيش عقب تخرجه ، أما التلميذان المشهوران لهؤلاء الرواد ، ويليام امبسون William Empson ول. س. نايتس L. C. Knights فكانا

اطفالا كذلك عام ١٩١٤ . وعلاوة على ذلك ، فان أبطال الانجليزية كانوا ينحدرون فى جملتهم من طبقة اجتماعية بديلة لتلك الطبقة التى قادت بريطانيا إلى الحرب . فكان ف. ر. ليفيز ابن تاجر آلات موسيقية ، وك. د. روث ابنة تاجر أقمشة وجوارب ، وأ. أ. ريتشاردز ابن مدير أعمال فى تشيشاير . كان من نصيب الانجليزية أن تصاغ ليس على أيدى الارستقراطيين الهواة الذين شغلوا الكراسى الباكرة لأساتذية الأدب فى الجامعتين العتيقتين ، بل على أيدى أبناء البرجوازية الصغيرة الاقليمية . وكانوا أعضاء طبقة اجتماعية تدخل الجامعتين التقليديتين للمرة الأولى ، قادرين على تحديد وتحدى الافتراضات الاجتماعية التى ترشد احكامها الأدبية على نحو لم يكن يستطيعه حواريو السير آرثر كويللر كوتش . ولم يكن أى منهم يعانى من العيوب المقعدة للتعليم الأدبى المحض من نوع كويللر كوتش : فقد هاجر ف. ر. ليفيز إلى الانجليزية من التاريخ ، وكانت تلميذته ك. د. روث تعتمد فى عملها على علم النفس والانثروبولوجيا الثقافية . أما أ. أ. ريتشاردز فقد تدرب على العلوم العقلية والأخلاقية .

وفى صياغتهم للانجليزية لتكون فرعا جادا من فروع المعرفة ، نسف هؤلاء الرجال والنساء افتراضات جيل الطبقة العليا السابق للحرب . وما من حركة تالية ضمن نطاق دراسات الانجليزية اقتربت من استعادة شجاعة وجذرية موقفهم . ففى أوائل العشرينات كان من غير الواضح بصورة يائسة لماذا تستحق الانجليزية عناء دراستها على الاطلاق ، وبحلول أوائل الثلاثينات اصبحت المسألة هى لماذا يستحق الأمر عناء اضاعة وقتك فى دراسة أى شىء آخر . لم تكن الانجليزية مجرد موضوع يستحق الدراسة ، بل هى **البحث** التمدينى الأرقى ، الجوهر الروحى للتشكيل الاجتماعى . وبدلا من أن تمثل مهمة هواية أو مهمة انطباعية ، كانت الانجليزية حلبة تبرز فيها بوضوح حى أشد مشكلات الوجود الانسانى محورية ـ ماذا يعنى أن تكون شخصا ، وأن ترتبط فى علاقة ذات مغزى مع الآخرين ، وأن تحيا انطلاقا من المركز الحيوى لأشد القيم جوهرية ـ وتصبح موضوعا لأعمق تمحيص . وكان **تمحيص** (سكروتينى Scrutiny) هو عنوان المجلة النقدية التى بدأها الزوجان ليفيز عام ١٩٣٢ ، والتى مازال أمامنا أن نتجاوزها فى تفانيها العنيد للمحورية الأخلاقية لدراسات الانجليزية ، وفى ارتباطها الحاسم بنوعية الحياة

الاجتماعية ككل . ومهما كان « فشل » أو « نجاح » تمحيص . ومهما جادل المرء فى الاختيار بين تعصب المؤسسة الأدبية المناهض لليفيز وبين فظاظة حركة تمحيص ذاتها ، تبقى حقيقة أن طلاب الانجليزية اليوم فى انجلترا « ليفيزيون » سواء عرفوا ذلك أم لا ، حولهم بشكل لا رجعة فيه ذلك التدخل التاريخى . لم تعد ثمة حاجة اليوم لان يحمل المرء بطاقة بأنه ليفيزى أكثر من حاجته لأن يحمل بطاقة بأنه كوبرنيكى : فقد تغلغل هذا التيار فى مجرى الدم لدراسات الانجليزية فى انجلترا مثلما أعاد كوبر نيكوس تشكيل معتقداتنا الفلكية ، أصبح شكلاً من الحكمة النقدية التلقائية ، راسخا قدر رسوخ يقيننا بأن الأرض تدور حول الشمس . وربما كان موت « مناظرة ليفيز » الفعلى أكبر علامة على انتصار تمحيص .

وما أدركه الزوجان ليفيز هو أنه إذا سُمِحَ لامثال السير آرثر كويللر كوتش بالانتصار ، فسوف يتحول النقد الأدبى إلى مسار تاريخى جانبى لا تزيد دلالته الاصلية عن دلالة السؤال عما إذا كان المرء يفضل البطاطس على الطماطم . وفى وجه مثل ذلك « الذوق » المتقلب ، شددا على محورية التحليل النقدى الصارم ، وعلى الانتباه المنضبط للـ « الكلمات على الصفحة » . ولم يحثا على ذلك لمجرد أسباب تقنية أو جمالية ، بل لأن له أوثق ارتباط بالأزمة الروحية للحضارة الحديثة . فالأدب ليس هاماً فى ذاته فقط ، بل لأنه يضم على نحو مكثف طاقات ابداعية تتخذ فى كل مكان موقف الدفاع فى المجتمع « التجارى » الحديث . وفى الأدب ، وربما فى الأدب وحده ، مازال يتبدى حس حيوى بالاستخدامات الابداعية للغة ، على عكس التقليل المتزمت من قيمة اللغة والثقافة التقليدية والصارخ الوضوح فى « المجتمع الجماهيرى » . ونوعية لغة مجتمع ما هى أبلغ مؤشر على نوعية حياته الشخصية والاجتماعية : فالمجتمع الذى كف عن تقدير الأدب هو مجتمع مغلق بصورة قاتلة أمام الدوافع التى خلقت وأبقت على أفضل ما فى الحضارة الانسانية . وفى السلوكيات المتمدينة لانجلترا القرن الثامن عشر ، أو فى المجتمع الزراعى « الطبيعى » ، « العضوى » فى القرن السابع عشر ، يمكن للمرء أن يتبين شكلا من الادراك الحى بدونه يضمر ويموت المجتمع الصناعى الحديث .

أن يكون المرء نوعا معينا من طلاب الانجليزية فى كمبريدج فى أواخر

العشرينات والثلاثينات من هذا القرن ، كان يعنى أن يجرفه هذا الهجوم الحماسي ، الجدالى ضد أشد ملامح الراسمالية الصناعية ابتذالا . كان مما يبعث الرضى أن يعلم المرء أن كونه طالبا للانجليزية ليس أمرا ذا قيمة فقط بل انه أهم طريقة للحياة يمكن للمرء تخيلها ـ أن المرء يساهم بطريقته المتواضعة فى دفع مجتمع القرن العشرين إلى الوراء باتجاه الجماعة « العضوية » لانجلترا القرن السابع عشر ، وأن المرء يتحرك عند أشد ذرى الحضارة تقدمية . وأولئك الذين كانوا يأتون إلى كمبريدج متوقعين بتواضع أن يقرأوا بضع قصائد وروايات سرعان ما كانت أوهامهم تنقشع : فلم تكن الانجليزية مجرد فرع واحد بين فروع كثيرة للمعرفة ، بل أكثر الموضوعات محورية على الاطلاق ، وهى أرقى بما لايقاس من القانون ، أو العلم ، أو السياسة ، أو الفلسفة ، أو التاريخ . ان لهذه الموضوعات مكانها ، كما سلمت تمحيص بتذمر ، لكنه مكان يجب تقييمه بمحك الأدب ، الذى لم يكن موضوعا أكاديميا بقدر ما كان استكشافا روحيا مرادفا لمصير الحضارة ذاتها . بجسارة تحبس الانفاس ، اعادت تمحيص رسم خريطة الأدب الانجليزى بطرق لم يشف منها النقد تماما على الاطلاق . وكانت الطرق الرئيسية على هذه الخريطة تمر عبر تشوسر ، وشيكسبير ، وجونسون Jonson , واليعاقبة والميتافيزيقيين ، وبانيان Bunyan , وبوب ، وصمويل جونسون Samuel Johnson ، وبليك Blake ، وورد سورث Wordsworth وكيتس Keats ، واوستن Austen ، وجورج اليوت George Eliot ، وهو بكنيز Hopkins ، وهنرى جيمس Henry James ، وجوزيف كونراد Joseph Conrad و ت. س. اليوت T. S. Eliot و د. هـ . لورنس D.H. Lawrence كان هذا هو « الأدب الانجليزى » : أما سبنسر Spencr ودرايدن Dryden ودراما عصر استعادة الملكية ، وديفو Defoe ، وفيلدنج Fielding ، وريتشارد سون Richardson ، وستيرن Sterne ، وشيلى Shelley ، وبايرون ، Byron ، وتنيسون Tennyson ، وبراوننج Brawning ، واغلب الروائيين الفيكتوريين ، وجويس Joyce ، و وولف Woolf ، واغلب الكتاب بعد د. هـ . لورنس فكانوا يشكلون شبكة من الطرق الفرعية تتناثر بينها بعض الطرق المسدودة . وكان ديكنز Dickens مستبعدا فى البداية ثم أدخل ، وضمت « الانجليزية » امرأتين ونصف ، إذا حسبنا اميلى برونتى Emily Bronte كحالة هامشية ، وكان كل مؤلفيها تقريبا محافظون .

مغفلةً « القيم الادبية » المجردة ، اصرت تمحيص على أن الطريقة التى يقيم بها المرء الأعمال الأدبية مرتبطة بعمق بأحكام أعمق حول طبيعة التاريخ والمجتمع ككل . وفى مواجهة المقاربات النقدية التى رأت فى تشريح النصوص الأدبية شيئا من قلة الذوق ، معادلا فى المجال الأدبى للايذاء البدنى الجسيم ، طورت التحليل الأشد صرامة لتلك الموضوعات المقدسة . وازاء رعبها من الافتراض اللطيف بأن أى عمل مكتوب بانجليزية رشيقة مماثل فى جودته بدرجة أو بأخرى لأى عمل آخر ، أصرت على التمييز الأشد صرامة بين الخصائص الأدبية المختلفة : فبعض الأعمال « تستحق الحياة » بينما البعض الآخر لا يستحقها بالتأكيد ، ونتيجة لعدم ارتياحه ازاء النزعة الجمالية المترهبنة للنقد التقليدى ، أدرك ليفيز فى سنواته الأولى الحاجة إلى تناول المسائل الاجتماعية والسياسية : حتى أنه ، عند نقطة معينة ، أظهر بحذر نوعا من الشيوعية الاقتصادية . لم تكن تمحيص مجرد مجلة ، بل بؤرة حملة اخلاقية وثقافية : كان أنصارها يخرجون إلى المدارس والجامعات ليخوضوا المعركة هناك ، مغذين من خلال دراسة الأدب نوع الاستجابات الثرية ، المركبة ، الناضجة ، المميزة ، والجادة أخلاقيا (وكلها اصطلاحات محورية لمجلة تمحيص) التى تسلح الأفراد من أجل البقاء فى مجتمع مميكن من الرومانسيات الهابطة ، والعمل المستلب ، والاعلانات التافهة ، ووسائل الاعلام التى تنشر الابتذال .

وأنا أقول « البقاء » ، لأنه بصرف النظر عن لهو ليفيز القصير الأمد « بنوع من الشيوعية الاقتصادية » ، لم يكن هناك ابدا أى بحث جاد لمحاولة تغيير ذلك المجتمع فعلا . كان الأمر سعيا لتغيير المجتمع المميكن الذى يولد هذه الثقافة الذابلة أقل مما كان سعيا لتحمله . بهذا المعنى ، يمكن للمرء أن يزعم ، أن تمحيص قد اعترفت بعجزها من البداية . وكان شكل التغيير الوحيد الذى تمعنته هو التربية : فعن طريق زرع أنفسهم فى المعاهد التربوية ، كان المتحمصون يأملون أن يطوروا ادراكا عضويا ، ثريا فى أفراد مختارين هنا وهناك ، يقومون عندئذ بنقل هذا الادراك إلى آخرين . وفى هذا الايمان بالتربية ، كان ليفيز الوريث الحقيقى لماتيو آرنولد . لكن ، حيث أن هؤلاء الأفراد كان مقدرا لهم أن يكونوا قليلين ومتباعدين فيما بينهم ، بالنظر إلى التأثيرات الشريرة « للحضارة المعممة » ، كان الأمل الحقيقى الوحيد هو فى

أن تقوم أقلية مثقفة محصنة بالابقاء على شعلة الثقافة مشتعلة فى الأرض الخراب المعاصرة وأن تمررها ، من خلال تلاميذها ، إلى الأجيال المقبلة . وثمة أسس حقيقية للشك فى أن الثقافة تتمتع بالقوة التحويلية التى أسبغها عليها آرنولد وليفيز . لأنها ، فى نهاية المطاف ، جزء من المجتمع وليست حلا له ، فمن سيربى المربين ، كما تساءل ماركس ذات مرة ؟ الا أن تمحيص اعتنقت هذا « الحل » المثالى لأنها نفرت من التفكير فى حل سياسى . أن قضاء دروسك الانجليزية فى تنبيه أطفال المدارس إلى خداع الاعلانات أو إلى الفقر اللغوى للصحافة الشعبية هو مهمة هامة ، وأهم بالتأكيد من تحفيظهم هجوم حملة الرماح The Charge of the Light Brigade وقد أسست تمحيص بالفعل هذه « الدراسات الثقافية » فى انجلترا ، كواحد من أكثر انجازاتها بقاء . لكن من الممكن أيضا أن نبرز للطلبة أن الاعلانات والصحافة الشعبية لا توجدان بشكلهما الراهن الا بسبب دافع الربح . أن الثقافة « المعممة » ليست النتاج الحتمى للمجتمع « الصناعى » بل انها سليلة شكل خاص من النزعة الصناعية ينظم الانتاج من أجل الربح وليس من أجل الاستعمال ، ويهتم بما سوف يبيع بدلا من الاهتمام بما له قيمة . وما من سبب لافتراض أن هذا النظام الاجتماعى لا يمكن تغييره ، لكن التغييرات الضرورية ستمضى إلى ما هو أبعد مدى من القراءة الحساسة للملك ليرKing Lear . كان كل مشروع تمحيص راديكاليا بصورة مفزعة ويكاد يكون عبثيا بالفعل فى الآن نفسه . وكما عبر أحد المعلقين بذكاء ، كان هناك احساس بأن تدهور الغرب يمكن تجنبه بالقراءة الفاحصة[١٦] . هل كان صحيحا حقا أن الأدب يمكنه أن يصد التأثيرات المميته للعمل الصناعى وتزمت وسائل الاعلام ؟ كان من المريح ، بلا شك ، أن يشعر المرء أنه بقراءة هنرى جيمس سينتمى إلى الطليعة الأخلاقية للحضارة ذاتها ، لكن ماذا عن كل أولئك الناس الذين لم يقرأوا هنرى جيمس ، والذين لم يسمعوا أبدا عن جيمس ، والذين سيمضون دون شك إلى قبورهم جاهلين برضا عن النفس أنه وجد ثم مضى ؟ هؤلاء الناس يشكلون بالتأكيد الأغلبية الاجتماعية الساحقة ، فهل هم متكلسون أخلاقيا ، ومبتذلون انسانيا ، ومفلسون خياليا ؟ ربما كان المرء يتحدث عن أبويه وعن أصدقائه هنا ، ولذا يجب أن يتمعن قليلا . فالكثيرون من هؤلاء الناس يبدون جادين أخلاقيا وحساسين بدرجة كافية : ولا يبدون ميلا خاصا إلى التجول وهم يقتلون ، وينهبون ويسلبون ، وحتى لو فعلوا فلا يبدو أن من الحصافة أن

نرجع ذلك إلى حقيقة أنهم لم يقرأوا هنرى جيمس . كانت حالة تمحيص نخبوية بطريقة لا مفر منها : فقد كانت تنم عن جهل عميق وعدم ثقة فى قدرات أولئك الذين لم يكونوا محظوظين بما يكفى لكى يدرسوا الانجليزية فى كلية دوننج كوليدج . لقد بدأ أن الناس « العاديين » يكونون مقبولين إذا كانوا رعاة بقر من القرن السابع عشر أو رجال ادغال « حيويين » استراليين .

لكن ، كانت هناك أيضا مشكلة أخرى ، عكس هذه تقريبا . إذ لو لم يكن كل من لا يستطيعون ادراك تضمين enjambement فى قصيدة افظاظا ومقرفين ، فليس كل من يستطيعون أنقياء أخلاقيا . كان الكثيرون منغمسين فى الثقافة العميقة حقا ، لكن سيظهر بعد عقد أو نحوه من ميلاد تمحيص أن هذا لم يمنع بعضهم من الانخراط فى أنشطة من قبيل الاشراف على قتل اليهود فى وسط أوروبا . كانت قوة النقد الليفيزى تكمن فى قدرته على تقديم اجابة لم يقدر على تقديمها السير والتر رالى ، على سؤال ، لماذا نقرأ الأدب ؟ . وكانت الاجابة ، باختصار ، أن ذلك يجعلك شخصا أفضل . وثمة أسباب قليلة يمكن أن تكون أكثر اغراء من ذلك . وحين دخلت قوات الحلفاء معسكرات الاعتقال بعد تأسيس تمحيص بسنوات قليلة ، لتعتقل قوادا كانوا يزجون ساعات فراغهم بأحد مجلدات جوته Goethe بدأ أن شخصا ما لديه تفسير لذلك . إذا كانت قراءة الأدب تجعلك شخصا افضل حقا ، فلم يكن ذلك أبدا بالطرق المباشرة التى تخيلتها هذه الاجابة فى أفضل حالاتها . كان من الممكن أن تستكشف « التقاليد العظيمة » للرواية الانجليزية وتعتقد أنك بعمل ذلك توجه أسئلة ذات قيمة محورية ـ أسئلة ذات ارتباط حيوى بحياة الرجال والنساء المبددة فى عمل غير مجد فى مصانع الرأسمالية الصناعية . لكن ، كان من المفهوم أيضا أنك تعزل نفسك بصورة مدمرة عن أولئك الرجال والنساء ، الذين قد يكونوا بطيئين بعض الشيء فى ادراك كيف أن تضمينا شعريا يحدث حركة توازن فيزيقى .

هنا ، ربما كانت أصول مهندسى الانجليزية التى ترجع إلى الطبقة المتوسطة الدنيا امرأ ذا معنى . فلأنهم غير ممتثلين ، واقليميون ، ومجتهدون ، وذوى ضمير حى أخلاقيا ، لم يجد الممحصون صعوبة فى تحديد ما تمثله نزعة الهواية الطائشة للسادة الانجليز من الطبقة العليا الذى شغلوا كراسى أستاذية الأدب الأولى فى الجامعتين العتيقتين . لم يكن هؤلاء الرجال

من طينتهم : لم يكونوا ما يمكن أن يميل إلى احترامه بشكل خاص ابن صاحب متجر أو ابنة تاجر أقمشة ، باعتبارهم نخبة اجتماعية استبعدت قومهما من الجامعتين العتيقتين . لكن إذا كان لدى الطبقة المتوسطة الدنيا عداء عميق تجاه الارستقراطية العقيمة المتريعة فوقها ، فإنها كذلك تعمل بجد لتميز نفسها عن الطبقة العاملة التى تقع تحتها ، والتى تواجه الطبقة المتوسطة الدنيا دائما خطر السقوط إلى صفوفها . لقد ظهرت تمحيص نتيجة تضارب المشاعر الاجتماعى هذا : فهى راديكالية بالنسبة للمؤسسة الأدبية ـ الأكاديمية ، وذات عقلية شللية تجاه جماهير الشعب . كان اهتمامها العنيف « بالمعايير » يتحدى النبلاء الهواة الذى يشعرون بأن والتر سافيدج لاندرور Walter Savage Landor ربما كان فاتنا على طريقته قدر فتنه جون ميلتون ، وذلك فى نفس الوقت الذى تضع فيه اختبارات مستقصية عن أى شخص يحاول شق طريقه لدخول اللعبة . وكان المكسب تفرداً حاسما فى الهدف ، لم تلوثه تفاهات تذوق الخمر من جهة ، ولا الابتذال « الجماهيرى » من جهة أخرى . وكانت الخسارة هى نزعة انعزالية داخلية عميقة : أصبحت تمحيص نخبة دفاعية تنظر إلى نفسها ، مثل الرومانسيين ، على أنها « مركزية » بينما هى هامشية فى الحقيقة ، وتعتقد انها هى كمبريدج « الحقيقية » بينما كمبريدج الحقيقية منهمكة فى حجب المناصب الأكاديمية عنها . وتعتبر نفسها طليعة الحضارة بينما تمجد من منطلق الحنين إلى الماضى تلك الوحدة العضوية لعمال الزراعة المستقلين فى القرن السابع عشر .

إن الحقيقة الوحيدة المؤكدة عن المجتمع العضوى ، كما علق رايموند وليامز ، هى أنه قد انقضى دوما (١٧) . فالمجتمعات العضوية لا تعدو أن تكون أساطير ملائمة لمهاجمة الحياة الميكنة للرأسمالية الصناعية الحديثة . ونتيجة لعجزهم عن تقديم بديل سياسى لهذا النظام الاجتماعى ، قدم المحصون بديلا « تاريخيا » بدلا من ذلك ، مثلما فعل الرومانسيون من قبلهم . لقد أصروا ، بالطبع ، على انه ما من رجوع حرفى إلى العصر الذهبى ، مثلما حرص على أن يفعل كل كاتب انجليزى رفع مزاعم يوتوبيا تاريخية من نوع ما . وكان الموضع الذى بقى فيه المجتمع العضوى قائما ، بالنسبة لليفيزيين ، هو بعض استخدامات اللغة الانجليزية . ن لغة المجتمع التجارى لغة مجردة ومصابة بالأنيميا : فقد فقدت صلتها بالجذور الحية للخبرة الحسية . الا أن اللغة ، فى

الكتابة « الانجليزية » حقا ، « تصور بشكل متعين » تلك الخبرة المحسوسة : فالأدب الانجليزى الحقيقى ثرى لفظيا ، ومركب ، وحسى ، وخاص ، والقصيدة الأفضل إذا أردنا تصوير الأمر على نحو كاريكاتورى بعض الشيء ، هى التى إذا قرئت بصوت عال أحدثت صوتا يشبه قضم تفاحة . و« صحة » و« حيوية » تلك اللغة هى نتاج حضارة « صحية » : لأنها تجسد تكاملا ابداعيا قد فقد تاريخيا ، وهكذا تعنى قراءة الأدب استعادة الصلة الحيوية بجذور وجود المرء ذاته . كان الأدب ، بمعنى من المعانى ، مجتمعا عضوياً قائما بذاته : وهو هام لأنه لم يكن أقل من ايديولوجيا اجتماعية كاملة .

كان إيمان الليفيزية بـ « الهوية الانجليزية الجوهرية » "essential Englishness" ـ أى إقتناعها بأن بعض أنواع الانجليزية أكثر انجليزية من غيرها ـ طبعة برجوازية ـ صغيرة من شوفينية الطبقة العليا التى ساعدت على ميلاد الانجليزية فى المقام الأول . وصارت هذه الشوفينية المفرطة أقل بروزاً بعد عام ١٩١٨ ، حين بدأ المجنّدون السابقون وطلاب الطبقة المتوسطة الذين يتلقون مساعدة من الدولة يتغلغلون فى روح المدرسة الثانوية الأصلية لأوكسبريدج ، وأصبحت « الهوية الانجليزية » بديلا محليا ، أكثر تواضعا لها . كانت الانجليزية كموضوع دراسى مستمدة ، جزئيا ، من تحوّل تدريجى فى النغمة الطبقية داخل الثقافة الانجليزية : لم تكن « الهوية الانجليزية » مسألة رفرفة راية إمبريالية بقدر ما كانت مسألة رقص ريفى ، كانت شعبوية وريفية أكثر من كونها متروبوليتانية وأرستقراطية . لكنها إذا كانت قد شجبت الافتراضات الرخوة لرجل مثل السير والتر رالى على أحد المستويات ، فقد كانت متواطئة معها على مستوى آخر . كانت شوفينية عدّلتها طبقة اجتماعية جديدة ، كان يمكنها بقليل من الجهد أن ترى نفسها عميقة الجذور فى « الشعب الانجليزى » لدى جون بانيان أكثر مما هى فى طائفة حاكمة متباهية . وكانت مهمتها هى حماية الحيوية المؤارة للانجليزية الشيكسبيرية من الديلى هيرالد Daily Herald ، ومن اللغات السيئة الطالع مثل الفرنسية التى لا تستطيع الكلمات فيها أن تصوّر على نحو متعيّن معانيها الخاصة . واستندت كل مقولة اللغة هذه على نزعة محاكاة ساذجة : كانت النظرية أن الكلمات تكون على نحو ما فى أفضل أحوالها الصحية حين تقترب من شرط الأشياء ، وهكذا تكف عن أن تكون كلمات على الاطلاق . واللغة مستلبة

أو هابطة ما لم يتم شحنها بالانسجة الفيزيقية للخبرة الفعلية ، وتسمينها بالعصارات الوفيرة للحياة الواقعية . وإذا تسلحنا بهذه الثقة فى الهوية الانجليزية الجوهرية ، يمكننا أن نقود الكتاب ذوى النزعة اللاتينية أو المتحررين من الجسد (ميلتون ، وشيللى) إلى باب الخروج ، ونخصص مكان الصدارة للكتاب « المتعيّنين دراميا » (دون ، وهوبكنز) . لم يكن ثمة مجال للنظر إلى اعادة رسم خريطة المجال الادبى هذه كمجرد تاسيس عقلى لتقاليد ، على هدى مفاهيم ايديولوجية مسبقة محددة : إذ كان الشعور السائد هو أن أولئك الكتاب يجسّدون فعلا جوهر الهوية الانجليزية .

وفى الحقيقة ، كان يجرى رسم الخريطة الادبية فى مكان آخر . ففى عام ١٩١٥ قدم إلى لندن ت. س. إليوت ، وهو إبن عائلة « أرستقراطية » من سان لويس كان دورها التقليدى فى الزعامة الثقافية يعانى التآكل على يد الطبقة المتوسطة الصناعية لأمتها .[١٨] وإذ أفزعه ، مثل تمحيص ، الجدب الروحى للرأسمالية الصناعية ، لمح اليوت بديلا فى حياة الجنوب الأمريكى القديم ـ وهو مرشح آخر لدور المجتمع العضوى الوهمى ، حيث لا يزال للدم والتربية قيمة . وصل اليوت إلى إنجلترا وقد أزيح عن مكانه ثقافيا وجُرد من ميراثه روحيا ، وفيما وصف بحق بأنه « أكثر أعمال الامبريالية الثقافية التى يمكن أن ينتجها القرن طموحا » ،[١٩] شرع فى تنفيذ عملية انقاذ وهدم شاملة فى تقاليدها الأدبية . فقد تم فجأة رفع شأن الشعراء الميتافيزيقيين وكتاب الدراما اليعقوبيين ، وتم اسقاط ميلتون والرومانسيين بوقاحة ، وتم استيراد منتجات أوربية منتقاه ، تشمل الرمزيين الفرنسيين .

ومثلما كان الأمر فى حالة تمحيص ، كان هذا أكثر بكثير من إعادة تقييم « أدبية » : إذ لم يكن يعكس ما هو أقل من قراءة سياسية شاملة للتاريخ الانجليزى . ففى بواكير القرن السابع عشر ، حين كانت الملكية المطلقة والكنيسة الانجيلية لا تزالان مزدهرتين ، أظهر الشعراء أمثال جون دون وجورج هربرت (وكلاهما إنجيلى محافظ) وحدة فى الادراك sensibility ، دمجا سهلا للفكر والشعور . كانت اللغة على اتصال مباشر بالخبرة الحسية ، وكان الذهن « على قمة الحواس » ، وكان التفكير فى فكرة فيزيقيا مثل شم وردة . وبحلول نهاية القرن ، سقطت الانجليزية من هذه الحالة الفردوسية . قطعت حرب أهلية عنيفة رأس الملك ، ومزقت بيورتيانية الطبقة الدنيا

الكنيسة ، وأخذت في الصعود تلك القوى التي ستنتج المجتمع العلماني الحديث ـ أي العلم ، والديمقراطية ، والعقلانية ، والفردية الاقتصادية . ومنذ اندرو مارفل Andrew Marvell ، على وجه التقريب ، استمر الانحدار ، إذن ، طول الوقت . وفي وقت ما من القرن السابع عشر ، رغم أن اليوت غير واثق من التاريخ المضبوط ، بدأ « انفصام في الادراك » : لم يعد التفكير مثل الشم ، وإنجرفت اللغة لتنفصل عن التجربة ، وكانت النتيجة هي الكارثة الادبية لجون ميلتون ، الذي خدّر اللغة الانجليزية لتصبح طقسا مجدبا . كان ميلتون ، بالطبع ، ثوريا بيوريتانيا أيضا ، مما قد لا يكون مُنبت الصلة بنفور إليوت ، وفي الواقع ، فإنه كان جزءا من التقاليد الراديكالية غير المتمثلة العظيمة في انجلترا التي أنتجت ف. ر. ليفيز ، ومن هنا تصبح مسارعة ليفيز إلى تأييد حكم إليوت على الفردوس المفقود Paradise Lost مثيرة للسخرية بوجه خاص . وبعد ميلتون ، واصل الادراك الانجليزي انفصامه إلى نصفين منفصلين : فكان بعض الشعراء يستطيعون أن يفكروا لكنهم لا يستطيعون أن يشعروا ، بينما يستطيع آخرون أن يشعروا لكنهم لا يستطيعون أن يفكروا . وتدهور الأدب الانجليزي إلى النزعة الرومانسية والنزعة الفيكتورية : الآن ترسخت بقوة هرطقات « العبقرية الشعرية » ، و « الشخصية » ، « والضوء الداخلي » ، وكلها مذاهب فوضوية لمجتمع فقد الايمان الجماعي وتدهور إلى نزعة فردية ضالة . ولم يبدأ الأدب الانجليزي في التماثل للشفاء الا بظهور ت . س . إليوت .

إن ما كان اليوت يهاجمه في الحقيقة هو مجمل إيديولوجية ليبرالية الطبقة الوسطى ، والايديولوجيا الحاكمة الرسمية للمجتمع الرأسمالي الصناعي . فالليبرالية ، والرومانسية ، والبروتستانتية ، والفردية الاقتصادية : كلها تمثل العقائد الجامدة الشاذة لأولئك الذين طردوا من البستان السعيد للمجتمع العضوي ، وليس لديهم ما يلوذون به سوى مواردهم الفردية الحقيرة . وحل اليوت الخاص هو نزعة تسلطية يمينية متطرفة : فلابد للرجال والنساء من التضحية بـ « شخصياتهم » وآرائهم التافهة من أجل نظام لا شخصي . وفي مجال الأدب ، فإن هذا النظام اللاشخصي هو التقاليد(٢٠) . ومثل أي تقاليد أدبية أخرى ، فإن تقاليد إليوت بالغة الانتقائية في الحقيقة : فلا يبدو ، في الواقع ، ان مبدأها المنظم هو أي

أعمال الماضى ذات قيمة أبدية ، بقدر ما هو أيها ستساعد ت. س. اليوت على كتابة شعره الخاص . إلا أن هذا البناء العقلى التعسفى يكتسب عندئذ ، بصورة متناقضة ، قوة سلطة مطلقة . فالأعمال الأدبية العظيمة تشكل فيما بينها نظاما مثاليا ، يُعاد تحديده من آن لآخر عند دخول أى رائعة جديدة . والكلاسيكيات الموجودة ضمن الحيز المزدحم للتقاليد تعيد ترتيب مواضعها بأدب لتفسح مكانا للقادم الجديد ، وتبدو مختلفة على ضوئه ؛ ولكن حيث أن هذا القادم الجديد لابد أنه كان على نحو ما متضمنا من حيث المبدأ فى التقاليد منذ البداية لكى يسمح له بالدخول على الاطلاق ، فإن دخوله يفيد فى تأكيد القيم المحورية لتلك التقاليد . إن التقاليد ، بعبارة أخرى ، لا يمكن أن تؤخذ على غرّة : لأنها على نحو ما قد تنبأت ، بصورة غامضة ، بالأعمال العظيمة التى لم تكتب بعد ، ورغم أن هذه الأعمال ، فور انتاجها ، ستسبب اعادة تقييم للتقاليد ذاتها ، فإنها سوف تُمتص دون مجهود فى معدة التقاليد . والعمل الادبى لا يمكن أن تكون له قيمة الا بوجوده داخل التقاليد ، مثلما لا يمكن إنقاذ المسيحى إلا بأن يحيا فى الرب ؛ كل الشعر يمكن أن يكون أدبا لكن بعض الشعر فقط هو الأدب بالحروف الكبيرة ، حسبما يتصادف أن تكون التقاليد قد تدفقت فيه أم لا . وهذا ، مثل الرحمة الالهية ، أمر لا يقبل التمحيص : فالتقاليد ، مثل الرب القدير أو مثل حاكم مطلق متقلب المزاج ، تحجب حظوتها أحيانا عن مشاهير ادبية « عظيمة » وتنعم بها بدلا من ذلك على نص ضئيل متواضع مدفون فى المجاهل التاريخية . وعضوية النادى بالدعوة فقط : فبعض الكتاب ، مثل ت. س. إليوت ، يكتشفون مجرد إكتشاف أن التقاليد (أو « العقل الاوربى » ، كما يسميها اليوت أحيانا) تنبجس داخلهم تلقائيا ، لكن هذا ، مثلما فى حالة متلقى الرحمة الالهية ، لا يتوقف على الفضل الشخصى ، وليس ثمة ما يمكنك عمله بهذا الشأن بطريقة أو بأخرى . وعضوية التقاليد تتيح لك أن تكون ، فى آن واحد ، متسلطا ومتواضعا منكرا للذات ، وهى تركيبة وجد إليوت فيما بعد أنها أكثر إمكانا من خلال عضوية الكنيسة المسيحية .

وفى المجال السياسى ، اتخذ دفاع اليوت عن السلطة عدة أشكال . فقد غازل الحركة السياسية الفرنسية شبه ـ الفاشية اكسيون فرانسيز Action Francaise ، وابدى بضع تلميحات سلبية عن اليهود . وبعد تحوله إلى

المسيحية فى منتصف العشرينات دعا إلى مجتمع زراعى فى غالبيته تديره بضع « عائلات عظيمة » ونخبة صغيرة من المثقفين اللاهوتيين الذين يشبهونه . وأغلب الناس فى ذلك المجتمع سيكونون مسيحيين ، لكن لما كان اليوت بالغ المحافظة فى تقديره لقدرة "أغلب" الناس على الايمان بأى شىء على الاطلاق ، فسوف يكون هذا الايمان الدينى غير واع بدرجة كبيرة ، يحياه الناس فى ايقاع الفصول . وهذا الدواء الذى يشفى كل العلل كان يقدم إلى العالم من أجل خلاص المجتمع الحديث تقريبا فى الوقت الذى كانت فيه قوات هتلر تزحف على بولندا .

إن ميزة اللغة الوثيقة الارتباط بالتجربة ، بالنسبة لاليوت ، هى أنها تمكن الشاعر من تجاوز التجريدات القاتلة للفكر العقلانى والامساك بقرائه من « لحاء المخ ، والجهاز العصبى ، والقنوات الهضمية »[٢١]. ليس على الشعر أن يخاطب عقل القارىء : فلا يهم حقا ماذا تعني القصيدة فعلا ، وقد أظهر اليوت أنه لا تقلقه مطلقا التفسيرات المغالية لعمله ذاته . فلم يكن المعنى غير رشوة تُلقى للقارىء لتصرف إنتباهه ، بينما تتسلل القصيدة لتعمل عليه بطرق أكثر فيزيقية ولا وعيا . إن اليوت المتفقة ، مؤلف القصائد الصعبة ذهنيا ، قد كشف فى الحقيقة عن كل الاحتقار للذهن الذى يتمتع به أى شخص يمينى لا عقلانى . لقد أدرك بدهاء أن لغات العقلانية الليبرالية للطبقة المتوسطة قد إستهلكت : فلم يعد من المحتمل أن يقتنع أحد بالحديث عن « التقدم » أو « العقل » ، خصوصا وأن ملايين الجثث تفترش ميادين المعارك فى أوربا . لقد أخفقت ليبرالية الطبقة المتوسطة ، ولابد للشاعر أن ينقب خلف هذه المقولات التى فقدت مصداقيتها عن طريق تطوير لغة حسِّية يمكن أن تُجرى « اتصالا مباشرا مع الاعصاب » . لابد أن يختار الكلمات التى لها « شبكة من الجذور المجسات التى تغوص إلى أعمق المخاوف والرغبات » ،[٢٢] والصور الملغزة بدرجة موحية التى يمكن أن تنفذ إلى تلك المستويات « البدائية » التى تكون عندها خبرة كل الرجال والنساء متشابهة . ربما لا زال المجتمع العضوى حيا فى نهاية الأمر ، رغم أنه يحيا فقط فى اللاوعى الجمعى ؛ ربما كانت هناك رموز وايقاعات عميقة فى النفس ، نماذج عليا لا تقبل التحول عبر التاريخ ، يمكن للشعر أن يلمسها ويبعثها . أن أزمة المجتمع الأوربى ـ الحرب العالمية ، والصراع الطبقى الحاد ، والاقتصاديات الرأسمالية المنهارة ـ يمكن حلها

بإدارة الظهر للتاريخ تماما ووضع الميثولوجيا مكانه . فعميقا تحت الرأسمالية المصرفية يرقد الملك الصياد ، والصور القوية للميلاد ، والموت ، والبعث التى يمكن أن يكتشف فيها البشر هوية مشتركة . وطبقا لذلك ، نشر اليوت الأرض الخراب The waste Land عام ١٩٢٢ ، وهى قصيدة تعلن أن عقائد الخصوبة تمسك مفتاح الخلاص للغرب . وقد استخدمت تقنياته الطليعية الصارخة لأشد أغراض المؤخرة تخلفا : فقد انتزعت بعنف الوعى الروتينى لكى تبعث فى القارىء احساسا بالهوية المشتركة فى الدم والاحشاء .

إن رأى اليوت فى أن اللغة قد أصبحت راكدة وغير مريحة فى العالم الصناعى ، وغير مناسبة للشعر ، يحمل أوجه شبه بالشكلية الروسية ؛ لكن شاركه فيه كذلك إزرا باوند Ezra Pound ، و ت. ا. هولم T.E.Hulme ، والحركة التصويرية Imagist . لقد وقع الشعر ضحية للرومانسيين ، وأصبح امرا مغثيا ، ونسويا مليئا بالجيشان والمشاعر الرقيقة . تراخت اللغة وفقدت ذكورتها : وهى بحاجة إلى تصليدها ، وجعلها صلبة مثل الصخر ، وإعادة صلتها بالعالم الفيزيقى . والقصيدة التصويرية المثالية هى ثلاثة أبيات مقتضبة ذات صور حازمة ، مثل أمر يطلقه ضابط فى الجيش . كانت العواطف مشوشة وموضع شك ، جزءا من حقبة صاخبة من المشاعر الليبرالية ـ الفردية المحلقة التى لابد أن تخضع الآن للعالم اللا ـ إنسانى الميكانيكى للمجتمع الحديث . وبالنسبة لـ د. هـ. لورنس ، كانت العواطف ، و « الشخصية » ، و « الانا » قد فقدت مصداقيتها بالمثل ، ولابد أن تفسح المجال للقوة غير الشخصية على نحو لا يرحم للحياة التلقائية ـ الابداعية . مرة أخرى ، نجد السياسة خلف الموقف النقدى : لقد إنتهت ليبرالية الطبقة الوسطى ، وسوف تطردها تنويعة من ذلك المذهب الذكورى ، الأشد خشونة ، الذى كان مقدرا لباوند أن يكتشفه فى الفاشية .

لم يتخذ طرح تمحيص ، فى البداية على الأقل ، طريق الرجعية اليمينية المتطرفة . بل على العكس ، كانت لا تمثل أقل من موقف الخندق الأخير للنزعة الانسانية الليبرالية ، المهتمة ، على عكس اليوت وباوند ، بالقيمة الفريدة للفرد وبالمجال الابداعى المشترك بين الأشخاص . وكان بالامكان تلخيص هذه القيم بكلمة « الحياة » ، وهى كلمة جعلت تمحيص من عدم قدرتها على تعريفها فضيلة . وإذا سألت عن صياغة نظرية عاقلة لقضيتهم ، فقد اظهرت على هذا

النحو أنك فى ظلام حالك : فإما أنك تشعر بالحياة أو لا تشعر . وكان الأدب العظيم ادبا مفتوحا على الحياة باحترام ، وما تعنيه الحياة يمكن أن يظهره الأدب العظيم . كانت القضية دائرية ، وحدسية ، ومحصّنة ضد كل نقاش ، وتعكس الشللية المغلقة لليفيزيين انفسهم . لم يكن واضحا فى أى جانب تضعك الحياة فى الاضراب العام ، أو ما إذا كان الاحتفاء بوجودها النابض فى الشعر مساويا لتأييد البطالة الشاملة . وإذا كانت الحياة تمارس عملها فى أى مكان فقد كان ذلك فى كتابات د. هـ. لورنس ، الذى نصّبه ليفيز بطلا فى وقت مبكر ، إلا ان « الحياة التلقائية ـ الابداعية » عند لورنس بدا أنها تتعايش بسعادة مع أقسى نزعات التمييز الجنسى والعنصرية ، والسلطوية ، وبدا أن هذا التناقض لا يزعج بوجه خاص سوى قلّة من المحصين . أما الملامح اليمينية المتطرفة التى كان يشترك فيها لورنس مع اليوت وباوند ـ وهى إحتقار ساخط للقيم الليبرالية والديمقراطية ، وخضوع عبودى للسلطة اللاشخصية ـ فقد حُذفت : أعيد فعليا بناء لورنس ليصبح انسانيا ليبراليا ، ووضع فى مكانه باعتباره التتويج الظافر « للتقاليد العظيمة » لفن القص الانجليزى من جين أوستن إلى جورج اليوت ، وهنرى جيمس ، وجوزيف كونراد .

كان ليفيز محقا حين استشف فى الوجه المقبول لـ د. هـ. لورنس نقدا قويا للا ـ إنسانية انجلترا الرأسمالية الصناعية . فقد كان لورنس ، شأنه شأن ليفيز نفسه ، يُعدُّ ، بين أشياء أخرى ، وريثا لسلالة الاحتجاج الرومانسى للقرن التاسع عشر ضد عبودية الأجر المميكنة للرأسمالية ، وضد قمعيتها الاجتماعية المعقدة وتخريبها الثقافى . لكن حيث أن كلا من لورنس وليفيز رفضا اجراء تحليل سياسى للنظام الذى يعارضانه ، فلم يبق أمامهما سوى الحديث عن الحياة التلقائية ـ الابداعية التى اصبحت تزداد تجريدا بصورة صاخبة بقدر اصرارها على ما هو متعين . وبقدر ما كان يقل باطراد وضوح كيف أن الرد على مارفل على مائدة البحث سيغير العمل المميكن لعمال المصانع ، بقدر ما أخذت النزعة الانسانية الليبرالية لليفيز ترتمى فى احضان الرجعية السياسية الأشد ابتذالا . وقد بقيت تمحيص حتى عام ١٩٥٣ ، وعاش ليفيز حتى عام ١٩٧٨ ؛ لكن خلال هذه المراحل الاخيرة تمخضت الحياة بوضوح عن عداء شرس للتعليم الشعبى ، ومعارضة عنيدة للراديو الترانزستور ، وشكا عميقا فى أن « إدمان التليفزيون » له علاقة قوية بالمطالب

الداعية إلى مشاركة الطلبة فى التعليم العالى . كان يجب ادانة المجتمع « التكنولوجى - البنتامى » الحديث بلا تحفظ باعتباره « قميئا ويسبب القماءة » : ويبدا أن ذلك هو النتيجة النهائية للتمييز النقدى الشامل . كان ليفيز المتأخر يأسف على اختفاء السيد الانجليزى النبيل ؛ دارت العجلة دورة كاملة .

* * *

يرتبط اسم ليفيز ارتباطا وثيقا بمصطلحى « النقد العملى » و « القراءة الفاحصة » ، وبعض أعماله المنشورة تحتل مكانها بين أكثر أعمال النقد الانجليزى التى شهدها هذا القرن دقة وريادية . ومن المفيد أن نتأمل مصطلح « النقد العملى » هذا إلى مدى أبعد قليلا . يعنى النقد العملى منهجا كان يزدرى اللغو عن الأدب الرفيع ولا يخشى عن حق أن يأخذ النص على حدة ، لكنه كان يفترض ايضا انك يمكن أن تحكم على « العظمة » و « المركزية » الأدبيتين بتوجيه إنتباه مركز على القصائد أو القطع النثرية معزولة عن سياقاتها الثقافية والتاريخية . وإذا سلمنا بإفتراضات تمحيص ، فليس ثمة مشكلة هنا حقا : فإذا كان الأدب « معافى » healthy حين يُظهر حسا متعينا بالخبرة المباشرة ، فيمكنك إذن أن تحكم على هذا من شذرة نثر على نحو مؤكد مثلما يمكن للطبيب أن يحكم بأنك مريض أولا عن طريق تسجيل نبضك ولون جلدك . لم تكن ثمة حاجة لفحص العمل فى سياقه التاريخى ، أو حتى لمناقشة بنية الافكار التى يقوم على أساسها . فقد كانت مسألة تقييم نغمة وإحساس مقطع معين ، و « وضعه فى مكانه » بشكل نهائى ثم الانتقال إلى الذى يليه . وليس واضحا فيم كان هذا الاجراء يزيد عن مجرد شكل أكثر صرامة من تذوّق - الخمر ، مع التسليم بأن ما سيسميه الانطباعيون الأدبيون « مباركا » ستسميه أنت « قويا بصورة ناضجة » . وإذا بدا مصطلح الحياة فى مجمله ضبابيا وبالغ الاتساع ، فقد بدت التقنيات النقدية لتحديده بالغة الضيق بالنسبة له . ولما كان النقد العملى فى ذاته يُهدد بأن يتحول إلى بحث بالغ البرجماتية بالنسبة لحركة مهتمة بشىء ليس أقل من مصير الحضارة ، فقد احتاج الليفيزيون إلى دعمه بـ « ميتافيزيقا » ، ووجدوا واحدة فى متناولهم فى أعمال د . هـ . لورنس . ولما لم تكن الحياة نسقا نظريا ، بل مسألة حدس خاص ، فإن بإمكانك دائما أن تتخذ موقفك على أساس هذا الحدس لكى

تهاجم انساق الآخرين ؛ لكن حيث أن الحياة هى أيضا قيمة مطلقة بقدر ما تتخيل ، فإن بامكانك كذلك أن تستخدمها لتوبخ أولئك النفعيين والتجريبيين الذين لا يستطيعون أن يروا أبعد من أنوفهم . وكان من الممكن قضاء وقت طويل وأنت تعبر من احدى هذه الجبهات إلى الأخرى ، حسب اتجاه نيران العدو . كانت الحياة مبدأ ميتافيزيقيا قاسيا ولا يقبل التساؤل بقدر ما تريد ، يفصل الخراف الأدبية عن النعاج بيقين إنجيلى ، لكن لما لم تكن تتبدى مطلقا الا فى الخصائص المتعينة ، فإنها لم تكن تشكل نظرية منهجية فى ذاتها وبالتالى كانت محصنة ضد الهجمات .

و « القراءة الفاحصة » هى الأخرى عبارة تستحق الفحص . إنها مثل « النقد العملى » كانت تعنى التفسير التحليلى المسهب ، وتقدم ترياقا قيما للهراء ذى النزعة الجمالية ، لكنها كذلك بدا انها تتضمن أن كل مدرسة سابقة للنقد لم تقرأ سوى ما متوسطه ثلاث كلمات فى كل سطر . والمطالبة بالقراءة الفاحصة تعنى ، فى الحقيقة ، أن تفعل ما هو أكثر من الا صرار على الانتباه الواجب للنص . انها تقترح بصورة لا مفر منها الانتباه لهذا وليس لشىء آخر : لـ « الكلمات على الصفحة » وليس للسياقات التى أنتجتها وتحيط بها . وهى تتضمن تحديدا لنطاق الاهتمام وكذلك تركيزا له - وهو تحديد يحتاجه بشدة الحديث الأدبى الذى يتجول بإرتياح منتقلا من نسيج لغة تنيسون Tennyson إلى طول لحيته . لكن « القراءة الفاحصة » فى تبديدها لمثل هذه التهويمات الطرائفية ، كان فى جعبتها ما هو أكثر من ذلك : فقد شجعت الوهم فى أن أى قطعة من اللغة ، « أدبية » كانت أم لا ، يمكن دراستها أو حتى فهمها منعزلة . كانت بدايات « تشيىء » reification العمل الأدبى ، أى معالجته كموضوع فى ذاته ، والتى كانت ستجد ذروتها الظافرة فى النقد الجديد الأمريكى .

كانت الرابطة الرئيسية بين انجليزية كمبريدج والنقد الجديد الأمريكى هى عمل ناقد كمبريدج أ. أ . ريتشاردز ، وإذا كان ليفيز يسعى إلى تخليص النقد بتحويله إلى شىء يقارب الدين ، وهكذا يواصل عمل ما تيو آرنولد ، فقد سعى ريتشاردز فى أعماله خلال العشرينات لأن يضع له أساسا راسخا فى مبادىء سيكولوجيا « علمية » صلبة . والخاصية الحادة ، المفتقرة إلى الحيوية لنثره تتناقض بصورة موحية مع الكثافة المرهقة لأسلوب ليفيز . يجادل

ريتشاردز بأن المجتمع فى أزمة لأن التغير التاريخى ، والاكتشاف العلمى خصوصا ، قد سبق وقلل من قيمة الميثولوجيات التقليدية التى عاش بها الرجال والنساء . ومن ثم ، اضطرب بصورة خطرة التوازن الدقيق للنفس البشرية ، وحيث أن الدين لن يعود يفيد فى اعادة التوازن ، فلابد للشعر أن يقوم بالمهمة بدلا منه . إن الشعر ، كما يلاحظ ريتشاردز بخشونة مذهلة ، « قادر على إنقاذنا ، إنه وسيلة ممكنة تماما للتغلب على الفوضى »[٢٣] . ومثل أرنولد ، يعطى الأدب مكان الصدارة كإيديولوجيا واعية لاعادة بناء النظام الاجتماعى ، ويفعل ذلك فى السنوات المضطربة اجتماعيا ، والذابلة اقتصاديا ، وغير المستقرة سياسيا والتى تلت الحرب العظمى .

والعلم الحديث ، فيما يزعم ريتشاردز ، هو نموذج المعرفة الحقة ، لكنه لم يبلغ الكمال عاطفيا . ولن يلبى حاجة الشعب لاجابات على اسئلة « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » ، وسيكتفى بدلا من ذلك بالاجابة على سؤال « كيف ؟ » . ولا يعتقد ريتشاردز نفسه أن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » هى أسئلة أصيلة ، لكنه يسلم بأريحية بأن معظم الناس يفعلون ، وما لم تقدم بعض الاجابات ـ الزائفة على تلك الأسئلة ـ الزائفة فإن المجتمع قد ينهار . ودور الشعر هو أن يقدم تلك الاجابات ـ الزائفة . فالشعر لغة « انفعالية » emotive وليست « مرجعية » 'referential ، هو نوع من « الجملة التقريرية ـ الزائفة » pseudo-statement التى تبدو انها تصف العالم لكنها فى الحقيقة تنظم ببساطة مشاعرنا حوله بطرق مرضية . وأكثر انواع الشعر كفاءة هو ذلك الذى ينظم اكبر عدد من الدوافع بأقل كمية من التعارض أو الاحباط . وبدون ذلك العلاج النفسى ، يمكن أن تنهار مقاييس القيم تحت « الامكانيات الأشد شرا للسينما ومكبر الصوت »[٢٤] .

فى حسابات ريتشاردز الكمية ، كان النموذج السلوكى للعقل فى الحقيقة جزءا من المشكلة التى كان يقترح لها حلا . وبدلًا من أن يطرح للتساؤل النظرة المستلبة للعلم على أنه مسألة أداة خالصة ، « مرجعية » بصورة محايدة ، فإنه يشارك فى هذه الخرافة الوضعية ثم يحاول بطريقة عرجاء أن يُلحق بها شيئا أكثر بهجة . وبينما شن ليفيز الحرب على التكنولوجيين ـ البنتاميين ، حاول ريتشاردز أن يهزمهم فى لعبتهم . وبالربط بين نظرية نفعية معيبة عن القيمة وبين نظرة جمالية أساسا للخبرة الانسانية (فالفن ، كما

يفترض ريتشاردز ، يعرّف كل الخبرات الأكثر امتيازا) ، يقدم الشعر كوسيلة « للمصالحة البارعة » لفوضى الوجود الحديث . إذا لم يكن يمكن حل التناقضات التاريخية في الواقع ، فإنها يمكن التوفيق بينها بصورة متآلفة باعتبارها « دوافع » سيكولوجية خفية ضمن العقل التأملي . والفعل ليس مرغوبا فيه بوجه خاص ، لأنه يميل إلى إعاقة أي توازن كامل للدوافع . يلاحظ ريتشاردز « ما من حياة يمكن أن تكون ممتازة وتكون فيها الاستجابات الأولية غير منظمة ومشوشة »[٢٥] . وتنظيم الدوافع الدنيا التي لا تخضع لقانون على نحو أكثر كفاءة سيضمن بقاء الدوافع الأعلى ، الأرقى ، وليس هذا بعيدا عن الايمان الفيكتوري بأن تنظيم الطبقات الدنيا سيضمن بقاء الطبقات العليا ، وهو يرتبط به بصورة ذات مغزى .

أما النقد الجديد الأمريكي ، الذي ازدهر من أواخر الثلاثينات حتى الخمسينات ، فقد حمل آثارا عميقة لهذه المذاهب . ويؤخذ النقد الجديد عموما على أنه يضم عمل اليوت ، وريتشاردز وربما كذلك ليفيز ووليام إمبسون ، بالاضافة إلى عدد من النقاد الأدبيين الأمريكيين البارزين ، ومن بينهم جون كرو رانسوم John Crowe Ransom ، و و. ك. ويمسات W.K. wimsatt ، وكلينث بروكس Cleanth Brooks ، وآلن تيت Allen Tate ، ومونرو بريدزلي Monroe Breadsley ، و ر.ب. بلاكمور R.P. Blackmur . ومماله مغزى أن الحركة الأمريكية كانت تضرب بجذورها في الجنوب الأمريكي المتخلف اقتصاديا ـ في إقليم الدم والتربية التقليديين حيث اكتسب ت. س. إليوت الشاب لمحة مبكرة من المجتمع العضوي . وخلال فترة النقد الجديد الأمريكي ، كان الجنوب في الواقع يمر بفترة تصنيع سريع ، بعد أن غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية ؛ لكن مثقفي الجنوب « التقليديين » الذين أعطوا النقد الجديد إسمه ، من أمثال جون كرو رانسوم ، كانوا لا زالوا قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلا « جماليا » للعقلانية العلمية العقيمة للشمال الصناعي . وبعد أن أزاحه الغزو الصناعي من مكانه مثل ت. س. إليوت ، وجد رانسوم ملاذا في البداية في ما يسمى بحركة الفارين Fugitives الأدبية في العشرينات ، ثم في السياسة الزراعية Agrarian اليمينية في الثلاثينات . بدأت إيديولوجيا النقد الجديد في التبلور : كانت العقلانية العلمية تخرب « الحياة الجمالية » للجنوب القديم ، وتنتزع من الخبرة الانسانية

خصوصيتها الحسية ، وكان الشعر حلا محتملا . كانت الاستجابة الشعرية ، على خلاف الاستجابة العلمية ، تحترم التكامل الحسى لموضوعها : فلم تكن مسألة ادراك عقلى بل مسألة وجدانية تربطنا « بجسم العالم » فى رابطة دينية من الناحية الجوهرية . ومن خلال الفن ، يمكن أن نستعيد عالما مستلبا بكل ثراء تنوعه . والشعر ، بكونه نمطا تأمليا أساسا ، سيحفزنا ليس الى تغيير العالم بل إلى توقيره على ما هو عليه ، ويعلمنّا أن نتناوله بتواضع نزيه .

بعبارة أخرى ، كان النقد الجديد ، مثل تمحيص ، ايديولوجية إنتليجنسيا دفاعية ، مقتلعة الجذور أعادت فى الأدب اختراع ما لم تستطع العثور عليه فى الواقع . كان الشعر دينا جديدا ، ملاذا تواقا للماضى من استلابات الراسمالية الصناعية . وكانت القصيدة ذاتها معتمة أمام البحث العقلى مثل الرب القدير ذاته : فهى توجد كموضوع مغلق على نفسه ، مكتملة بصورة غامضة فى وجودها الفريد ذاته . كانت القصيدة هى ما لا يمكن كتابته بعبارات أخرى ، ولا يمكن التعبير عنه بأية لغة أخرى سوى ذاتها : وكل جزء من أجزائها مطوى على الأجزاء الأخرى فى وحدة عضوية مركبة يُعد انتهاكها نوعا من التجديف . ومن ثم ، كان النص الأدبى ، بالنسبة للنقد الجديد الأمريكى مثلما بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز ، يُدرك بما يمكن تسميته اصطلاحات « وظيفية » : ومثلما طورت السوسيولوجيا الوظيفية الأمريكية نموذجا « خاليا من النزاعات » للمجتمع ، « يتكيف » فيه كل عنصر مع كل عنصر آخر ، نبذت القصيدة كل احتكاك ، وعدم انتظام ، وتناقض فى التعاون المتساوق (المتماثل symmetrical) لسماتها المتنوعة . وكانت النغمات الأساسية هى « التماسك » Coherence و « التكامل » ؛ لكن إذا كان على القصيدة أيضا أن تحدث فى القارىء موقفا ايديولوجيا محددا تجاه العالم ـ هو ، تقريبا ، موقف قبول تأملى ـ فلا يمكن دفع هذا التأكيد على التماسك الداخلى إلى النقطة التى تنفصل فيها القصيدة عن الواقع تماما . ومن ثم كان ضروريا ربط هذا التأكيد على وحدة النص الداخلية بإصرار على أن العمل ، من خلال تلك الوحدة ، « يناظر » الواقع نفسه بمعنى من المعانى . وبعبارة أخرى ، فإن النقد الجديد ، نكص عن أن يبلغ مرتبة شكلية مكتملة ، وخففها بطريقة غير مُتقنة بنوع من التجريبية ـ بإيمان بأن خطاب القصيدة « يتضمن » فى داخله الواقع على نحو ما .

وإذا كان للقصيدة أن تصبح حقا موضوعا فى ذاته ، فقد كان على النقد الجديد أن يفصلها عن كل من المؤلف والقارىء . وقد افترض أ. أ. ريتشاردز بسذاجة أن القصيدة لم تكن أكثر من وسط شفاف يمكننا من خلاله أن نلاحظ العمليات processes النفسية للشاعر : فالقراءة هى مسألة اعادة خلق للحالة الذهنية للمؤلف فى اذهاننا . وفى الحقيقة ، فإن الكثير من النقد الأدبى التقليدى كان يعتقد بهذا الرأى بصورة أو بأخرى . فالأدب العظيم هو نتاج رجال عظماء ، وقيمته تكمن أساسا فى السماح لنا بالنفاذ الحميم إلى أرواحهم . وثمة مشكلات عديدة فى هذا الموقف . وبداية ، فإنه يختزل كل الأدب إلى شكل مستتر من السيرة الذاتية : فنحن لا نقرأ الأعمال الأدبية كأعمال ادبية ، بل ببساطة كطرق ثانوية لمعرفة شخص ما . والأمر الثانى ، أن هذه النظرة تستلزم أن الأعمال الأدبية هى حقا « تعبيرات » عن ذهن مؤلف ، مما لا يبدو طريقة مفيدة بوجه خاص لمناقشة غمامة ركوب حمراء صغيرة Little Red Riding Hood أو اغنية راقية الأسلوبية عن حب فى البلاط الملكى . وحتى إذا نفذت إلى ذهن شيكسبير عند قراءة هاملت Hamlet ، فما معنى التعبير عن الامر على هذا النحو ، إذا كان كل ما نفذت إليه من ذهنه هو نص هاملت ؟ لماذا لا اقول بدلا من ذلك أننى أقرأ هاملت ، حيث أنه لم يترك دليلا على ذلك سوى المسرحية نفسها ؟ هل كان ما « فى ذهنه » مختلفا عما كتبه ، وكيف ندرى ؟ هل عرف هو نفسه ما فى ذهنه ؟ هل الكتاب على الدوام متحكمون تماما فى معانيهم ؟

رفض النقاد الجدد بجسارة نظرية الرجل العظيم فى الأدب ، مصرين على أن نوايا المؤلف فى الكتابة ، حتى لو أمكن استعادتها ، ليس لها علاقة بتفسير نصه . كذلك لا يجب خلط الاستجابات العاطفية للقراء المعينين بمعنى القصيدة : فالقصيدة تعنى ما تعنيه ، بصرف النظر عن نوايا الشاعر أو المشاعر الذاتية التى يستمدها منها القارىء . [٢٦] المعنى شىء عام وموضوعى ، منقوش فى نفس لغة النص الأدبى ، وليس مسألة دافع شبحى مفترض ما فى رأس مؤلف شبع موتا ، ولا دلالات خاصة تعسفية يمكن أن يربطها قارىء ما بكلماته . وسوف نناقش مزايا وعيوب هذا الرأى فى الفصل الثانى ، وفى هذه الأثناء ، يجب الاقرار بأن مواقف النقاد الجدد من هذه الأسئلة كانت شديدة الارتباط بنزوعهم إلى تحويل القصيدة إلى موضوع

مكتف ـ بذاته ، صلب ومادى مثل جرة أو أيقونة . أصبحت القصيدة شكلا فراغيا بدل أن تكون سيرورة زمنية . وسار إنقاذ النص من المؤلف والقارىء يدا بيد مع تخليصها من أحبولة أى سياق اجتماعى أو تاريخى . ومن المؤكد أن المرء بحاجة إلى معرفة ماذا كان يمكن أن تعنيه كلمات القصيدة بالنسبة لقرائها الأصليين ، لكن هذا النوع التقنى تماما من المعرفة التاريخية كان هو النوع الوحيد المسموح به . كان الأدب حلا للمشكلات الاجتماعية ، وليس جزءا منها ، ويجب اقتلاع القصيدة من حطام التاريخ ورفعها إلى فضاء سام فوقه .

كان ما فعله النقد الجديد ، فى الحقيقة ، هو تحويل القصيدة إلى صنم . وإذا كان أ. أ. ريتشاردز قد « نزع مادية » النص ، مختزلا إياه إلى نافذة شفافة مفتوحة على نفس الشاعر ، فإن النقاد الجدد الامريكيين قد أعادوها مادية بإنتقام ، وجعلوها تبدو شيئا ذا أربعة أركان ومقدمة تصد الحصى أكثر من كونها سيرورة للمعنى . وكان هذا من قبيل المفارقة ، لأن نفس النظام الاجتماعي الذى كان ذلك الشعر احتجاجا ضده كان حافلا بمثل هذه « التشييئات » ، فهو يحول الناس ، والعمليات ، والمؤسسات إلى « أشياء » . هكذا أسبغ على القصيدة النقدية الجديدة ، مثلها مثل الرمز الرومانسى ، طابع سلطة غيبية مطلقة لا تقبل أى جدال عقلى . ومثلها مثل أغلب النظريات الأدبية الأخرى التى بحثناها حتى الآن ، كان النقد الجديد فى جذوره لا ـ عقلانية مكتملة ، وثيقة الارتباط بالدوجما (العقيدة الجامدة) الدينية (كان العديد من النقاد الجدد الأمريكيين البارزين مسيحيون) ، وبسياسة « الدم والأرض » اليمينية للحركة الزراعية . لكن هذا لا يعنى الايحاء بأن النقد الجديد كان معاديا للتحليل النقدى ، أكثر مما كانت تمحيص . إذ بينما كان بعض الرومانسيين الأسبق يميلون إلى الانحناء فى صمت خاشع أمام سر النص الذى لا يسبر غوره ، غرس النقاد الجدد عن قصد أكثر تقنيات التشريح النقدى خشونة وعناداً . ونفس الدافع الذى حفزهم إلى الاصرار على وضع « موضوعى » للعمل قادهم أيضا إلى تطوير طريقة « موضوعية » صارمة لتحليله . والتقرير النمطى للنقد الجديد عن قصيدة يقدم بحثا صارما لمختلف « التوترات » tensions ، و « التعارضات » paradoxes و « تضاربات المشاعر » ambivalences فيها ، مبينا كيف تحل هذه وتتكامل عن طريق

بنيتها الصلدة . فإذا كان على الشعر أن يكون المجتمع العضوى الجديد فى ذاته ، الحل النهائى للعلم ، والمادية ، وأفول الجنوب الأمريكى « الجمالى » مالك العبيد ، فما كان له أن يستسلم للانطباعية النقدية أو للنزعة الذاتية الرخوة .

وفضلا عن ذلك ، تطور النقد الجديد خلال السنوات التى كان فيها النقد الادبى فى أمريكا الشمالية يناضل ليصبح « احترافيا » ، مقبولا كمذهب اكاديمى محترم . وكانت بطاريات أدواته النقدية طريقة لمناقشة العلوم المضبوطة بشروطها ، فى مجتمع كانت فيه تلك العلوم هى المعيار السائد للمعرفة . وهكذا ، فبعد أن بدأت الحركة حياتها كملحق أو بديل ذى نزعة انسانية للمجتمع التكنوقراطى ، وجدت نفسها تعيد انتاج تلك التكنوقراطية بطرقها هى . ذاب المتمرد فى صورة سيدة ، ومع تقدم الأربعينات والخمسينات ، أخذت المؤسسات الأكاديمية تضمه إليها بسرعة بالغة . وقبل مضى وقت طويل ، بدا النقد الجديد وكأنه أكثر الأشياء طبيعية فى العالم النقدى الادبى ، وفى الحقيقة ، كان يصعب تخيل أنه كان ثمة شىء آخر على الاطلاق . اكتمل المشوار الطويل الذى بدأ من ناشفيل ، وتينسى ، موطن الفارين ، الى جامعات الرابطة الجامعية فى الشاطىء الشرقى . East Coast Ivy League Universities

وكان هناك سببان على الاقل جعلا النقد الجديد يلقى قبولا حسنا فى الأكاديميات . الأول ، أنه قدم منهجا بيداجوجيا ملائما للتعامل مع أعداد متزايدة من الطلبة[٢٧] . فتوزيع قصيدة قصيرة على الطلاب ليتفهموها كان أقل إرهاقا من وضع منهج دراسى عن روايات العالم العظيمة . والثانى ، أن رأى النقد الجديد فى القصيدة على أنها توازن هش لمواقف متضاربة ، توفيق نزيه لدوافع متناقضة ، ثبت أنه عميق الجاذبية للمثقفين الليبراليين المتشككين الذين أربكتهم العقائد الجامدة المتصادمة للحرب الباردة . فقراءة الشعر بطريقة النقد الجديد تعنى الا تلزم نفسك بشىء : فكل ما يعلمك إياه الشعر هو « النزاهة » ، وهى رفض هادىء ، تأملى ، عادل بصورة لا غبار عليها ، لأى شىء على وجه الخصوص . وهى تدفعك إلى معارضة المكارثية McCarthyism أو تأييد الحقوق المدنية أقل مما تدفعك إلى أن تخبر هذه الضغوط على أنها مجرد ضغوط جزئية ، تتوازن على نحو متناغم دون شك فى

مكان آخر من العالم عن طريق اضدادها المكملة لها . كانت ، بتعبير آخر ، روشتة للقصور الذاتى السياسى ، ومن ثم للخضوع للوضع القائم السياسى . وبالطبع ، كان ثمة حدود لهذه التعددية الخبيثة : فالقصيدة ، بعبارات كلينث بروكس ، هى « توحيد المواقف فى مراتبية خاضعة لموقف كلى وحاكم » .[٢٨] كانت التعددية أمرا طيبا جداً ، بشرط الا تنتهك النظام المراتبى ، يمكننا أن نتذوق باستمتاع مختلف الاحتمالات المتنوعة لنسيج القصيدة ، طالما ظلت البنية الحاكمة للقصيدة سليمة لم تمس . والتعارضات يجب تحملها ، طالما أمكن دمجها فى هارمونية فى النهاية . كانت حدود النقد الجديد هى جوهريا حدود الديمقراطية الليبرالية : فالقصيدة ، كما كتب جون كرو رانسوم ، « مثل دولة ديمقراطية ، إذا صح التعبير ، تحقق أهداف الدولة دون التضحية بالطابع الشخصى لمواطنيها »[٢٩] . ومن المثير للاهتمام أن نعرف ماذا كان يمكن أن يفعله العبيد الجنوبيون بهذا التأكيد .

وربما لاحظ القارىء أن « الأدب » ، فى أعمال النقاد القلائل الأخيرين الذين ناقشتهم ، قد إنزلق بطريقة غير محسوسة ليصبح هو « الشعر » . فالنقاد الجدد و أ. أ. ريتشاردز مهتمون بالقصائد على نحو حصرى تقريبا ، ويتسع ت. س. إليوت ليشمل الدراما لكن ليس الرواية ، ويتناول ف. ر. ليفيز الرواية لكنه يفحصها تحت اسم « القصيدة الدرامية » ـ أى ، أى شىء باستثناء الرواية . وفى الحقيقة ، فإن معظم النظريات الأدبية « تعطى الصدارة » دون وعى لجنس أدبى معين ، وتستمد أحكامها العامة منه ؛ وقد يكون من المثير أن نتتبع هذه العملية عبر تاريخ نظرية الأدب ، محددين الشكل الأدبى المعين الذى يتخذ كنموذج . أما فى حالة نظرية الأدب الحديثة ، فإن التحول إلى الشعر يحمل دلالة خاصة . لأن الشعر ، من بين كل الأجناس الأدبية ، هو أكثرها فيما يبدو انعزالا عن التاريخ ، والذى يتفاعل فيه « الاحساس » sensibility فى أنقى صوره ، وهو الشكل الأقل اصطباغا بالصبغة الاجتماعية . إذ يكون من الصعب أن ننظر إلى تريسترام شاندى أو الحرب والسلام كبنيات محكمة التنظيم من تضارب المشاعر الرمزى . وحتى فى اطار الشعر ، فإن النقاد الذين استعرضتهم غير مهتمين بدرجة لافتة بما يمكن تسميته تبسيطيا باسم « الفكر » . فنقد اليوت يُظهر نقصا غير عادى فى الاهتمام بما تقوله الأعمال الأدبية فعلا : فاهتمامه محصور بكامله تقريبا

فى خصائص اللغة ، وأساليب الشعور ، وعلاقات الصورة والخبرة . والعمل « الكلاسيكى » بالنسبة لاليوت هو العمل الذى ينبثق من بنية معتقدات مشتركة ، لكن ماهية هذه المعتقدات اقل أهمية من حقيقة أنها مشتركة على نحو عام . وبالنسبة لريتشاردز ، فإن الانشغال بالمعتقدات هو عقبة إيجابية أمام التقييم الأدبى : فالعاطفة القوية التى نشعر بها عند قراءة قصيدة قد تعطى الشعور بأنها معتقد ، لكن هذا مجرد شرط ـ زائف آخر . وليفيز وحده هو الذى يفلت من هذه الشكلية ، برأيه فى أن الوحدة الشكلية المركبة لعمل ما ، و « إنفتاحه الخاشع أمام الحياة » ، هما وجهان لنفس العملية . إلا أن عمله ، فى الممارسة ، يميل إلى التوزع بين النقد « الشكلى » للشعر والنقد « الاخلاقى » لفن القص .

لقد ذكرت أن الناقد الانجليزى ويليام إمبسون يضم أحيانا إلى النقد الجديد ، لكنه فى الحقيقة يقرأ على نحو أكثر إثارة للاهتمام على أنه خصم لا يلين لمذاهبهم الأساسية . وما يجعل إمبسون يبدو كناقد جديد هو أسلوبه فى التحليل الذى يشبه عصر الليمون ، وبراعته الخشنة التى تأخذ بالانفاس والتى يكشف بها عن أدق ظلال المعنى الأدبى ؛ لكن كل هذا فى خدمة عقلانية ليبرالية من الطراز القديم متعارضة بعمق مع النزعة الباطنية esotericism الرمزية لأمثال اليوت وبروكس . وفى أعماله الرئيسية **سبعة انماط من الالتباس** (١٩٣٠) Seven Types of Ambiguity ، و **بعض تنويعات القصيدة الرعوية** (١٩٣٥) Some Versions of Pastoral ، و **بنية الكلمات المركبة** (١٩٥١) The Structure of Complex Wards ، و **رب ميلتون** (١٩٦١) Miltons God ، يصب إمبسون الماء البارد للحس المشترك الانجليزى جدا على تلك الضراعات المتقدة ، واضحا فى أسلوبه النثرى البشيط عن عمد ، والخافت النبرة ، والدراج بسلاسة . وبينما يفصل النقد الجديد النص عن الخطاب العقلى و السياق الاجتماعى ، يصر إمبسون بصفاقة على تناول الشعر على أنه فصيلة من اللغة « العادية » يمكن بصورة معقولة التعبير عنه بعبارات أخرى ، على أنه نوع من الكلام يعد امتدادا لطرقنا العادية فى الحديث والفعل . وهو « قصدى » intentionalist لا يخجل ، يأخذ فى اعتباره ما يحتمل أن يكون المؤلف قد قصده ويفسر هذا بأشد الطرق الانجليزية سماحة ، وتهذيبا . وبدلا من أن يوجد العمل الادبى

كموضوع مغلق غير نفاذ ، فإنه بالنسبة لامبسون مفتوح ـ النهاية : وفهمه يتضمن ادراك السياقات العامة التى تستخدم فيها الكلمات اجتماعيا ، بدلا من مجرد تتبع منظومات من التماسك اللفظى الداخلى ، وتلك السياقات يمكن دوما أن تكون غير محددة . ومن المثير للاهتمام أن نقابل « التباسات » إمبسون الشهيرة مع « تعارض » ، و « مفارقة » و « تضارب مشاعر » النقد الجديد . فالمصطلحات الأخيرة توحى بإندماج اقتصادى لمعنيين متعاكسين لكنهما متكاملين : فالقصيدة النقدية الجديدة هى بنية مشدودة لتلك النقائض ، لكنها لا تهدد أبدا حاجتنا إلى التماسك لأنها قابلة دائما للحل فى وحدة مغلقة . والالتباسات الامبسونية ، من جهة أخرى ، لا يمكن تثبيتها أبدا بصورة نهائية : فهى تشير الى نقاط تتداعى عندها لغة القصيدة ، أو تخرج عن مسارها ، أو تومىء إلى ما هو أبعد من نفسها ، حبلى بالايحاءات عن سياق للمعنى من المفترض أنه لا يمكن إستنفاده . وبينما يتم حبس القارىء عن طريق بنية مغلقة من تضاربات المشاعر ، ويختزل إلى سلبية معجبه ، يطالب « الالتباس » بمشاركة القارىء ، أو القارئة ، الفعالة : ان الالتباس ، كما يعرفه إمبسون ، هو « أى ظلال لفظية للمعنى ، مهما صغرت ، تفسح مجالا لردود فعل بديلة تجاه نفس القطعة من اللغة »(٣٠) . إن استجابة القارىء هى التى تُعوض الالتباس ، وهذه الاستجابة تعتمد على ما هو أكثر من القصيدة وحدها . بالنسبة لـ أ. أ. ريتشاردز والنقاد الجدد ، يكون معنى كلمة شعرية « سياقيا » بصورة جذرية ، أى أنه وظيفة للتنظيم اللفظى الداخلى للقصيدة . وبالنسبة لامبسون ، يجلب القارىء إلى العمل حتما سياقات خطاب اجتماعية كاملة ، وافتراضات ضمنية عن تكوين المعنى قد يتحداها النص لكنه فى استمرارية معها . إن بويطيقا (فن الشعر) إمبسون ليبرالية ، اجتماعية وديمقراطية ، مناسبة ، برغم كل خصوصيتها المذهلة ، للتعاطفات والتوقعات المحتملة من جانب قارىء عادى وليس للتقنيات التكنوقراطية للناقد المحترف .

ومثل كل الحس المشترك الانجليزى ، فإن للحس المشترك لدى إمبسون حدوده القاسية . إنه عقلانى تنويرى من الطراز القديم نجد أن ثقته بالتهذيب ، والمعقولية ، والتعاطفات الانسانية المشتركة والطبيعة الانسانية العامة هى أمور تكتسب العطف لكنها موضع شك . ويشتبك إمبسون فى تساؤل نقدى ـ ذاتى دائم عن الفجوة بين دقته الذهنية والانسانية المشتركة

البسيطة : و « الرعوية » تعرف بأنها النمط الأدبى الذى يمكن أن يتعايش فيه الاثنان بلطف ، رغم أن ذلك لا يخلو أبدا من وعى ذاتى تهكمى حول عدم التناسب . لكن مفارقة إمبسون ، ومفارقة شكل الرعوية الأثير لديه ، هى كذلك علائم على تناقض أعمق . لأنها تحدد مأزق المثقف الأدبى الليبرالى الذهن فى العشرينات والثلاثينات ، والذى يعى التفاوت البالغ بين شكل من الذكاء النقدى أصبح الآن شديد التخصص وبين الهموم « الكونية » للأدب الذى يعمل عليه هذا الذكاء النقدى . هذا الوعى المرتبك ، الملتبس ، الذى يدرك الصدام بين البحث عن ظلال شعرية للمعنى أشد رهافة باستمرار وبين الكساد الاقتصادى ، هذا الوعى لا يمكنه حل هذه الالتزامات الا بالايمان بوجود « عقل مشترك » قد يكون فى الحقيقة أقل عمومية وأشد خصوصية اجتماعيا مما يبدو . وليست الرعوية بالضبط مجتمع إمبسون العضوى : إن ما يجتذبه هو عدم إحكام وعدم تناسب الشكل ، وليست أى « وحدة حيوية » ، انها التقابلات التى تحدث المفارقة بين اللوردات والفلاحين ، بين المعقد والبسيط . لكن الرعوية تزوّده رغم ذلك بنوع من الحل التخيلى لمشكلة تاريخية ضاغطة : مشكلة علاقة المثقف « بالانسانية المشتركة » ، العلاقة بين نزعة شك ذهنية متسامحة ومعتقدات أبهظ ثمنا ، وبين العلاقة الاجتماعية لنقد احترافى بمجتمع تطحنه الأزمة .

يرى إمبسون أن معانى نص أدبى هى دائماً وإلى درجة معينة ، مشوشة ، ولا يمكن اختزالها إلى تفسير نهائى ؛ وفى التقابل بين « التباسه » وبين « تضارب المشاعر » لدى النقد الجديد ، نجد نوعا من التمهيد المبكر للمناظرة بين البنيويين وما بعد البنيويين والتى سنستكشفها فيما بعد . كذلك جرت الاشارة إلى أن اهتمام إمبسون بمقاصد المؤلف يذكرنا على نحو ما بعمل الفيلسوف الألمانى إدموند هوسّرل Edmund Husserl . [٣١] وسواء كان ذلك حقيقيا أم لا ، فإنه يتيح لنا انتقالا مناسبا إلى الفصل التالى .

2

الفينومنولوجيا ، والتأويل ، ونظرية التلقى

فى عام ١٩١٨ كانت اوربا حطاماً ، وقد دمّرتها افظع حرب فى التاريخ . وغداة تلك الكارثة ، إجتاحت القارة موجة من الثورات الإجتماعية : فشهدت الأعوام حوالى ١٩٢٠ إنتفاضة سبارتاكوس فى برلين والإضراب العام فى فيينا ، وإقامة سوفيتات العمال فى ميونيخ وبودابست ، وإحتلال المصانع بالجملة فى كل ارجاء إيطاليا . سُحقت جميع هذه التمرّدات بعنف ، لكن النظام الإجتماعى للراسمالية الاوربية كان قد هزّته من جذوره مذبحة الحرب وما أعقبها من هياج سياسى . كذلك كانت الإيديولوجيات التى تعوّد هذا النظام الإعتماد عليها ، والقيم الثقافية التى يحكم بها ، تعانى هى الأخرى من إضطراب عميق . وبدا العلم وكأنه تضاءل إلى وضعية عقيمة ، إلى هوس قصير النظر بتصنيف الحقائق ، وبدت الفلسفة ممّزقة بين تلك الوضعية من جهة ، وبين نزعة ذاتية لا يمكن الدفاع عنها من جهة أخرى ، وتفشّت اشكال النزعات النسبية واللاعقلانية ، وعكس الفن هذا الفقدان المحيّر للمرتكزات . وفى هذا السياق من الازمة الإيديولوجية الواسعة النطاق ، والذى سبق الحرب العالمية الاولى ذاتها بزمن طويل ، حاول الفيلسوف الالمانى إدموند هوسرل Edmund Husserl تطوير منهج فلسفى جديد يمنح اليقين المطلق لحضارة تتفكك . وكان الإختيار ، كما كتب هوسرل فيما بعد فى كتابه ازمة العلوم اوربية (١٩٣٥) ، إختياراً بين الهمجية اللاعقلانية من جهة ، وبين الميلاد الروحى من جديد من خلال « علم للروح مكتّف بذاته تماماً » من جهة ثانية .

ومثل سَلَفه الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت Rene Descartes ، بدا هوسرل بحثه عن اليقين بأن رفض مؤقتاً ما اسماه « الموقف الطبيعى » -

اى إعتقاد رجل الشارع الراجع إلى الحس المشترك بأن الاشياء توجد مستقلّةً عنا فى العالم الخارجى ، وأن معلوماتنا عنها جديرة بالثقة عموماً . فذلك الموقف إكتفى بأن إعتبر إمكانية المعرفة أمراً مسلّما به ، بينما هذه الإمكانية هى ، على وجه الدقة ، ما هو موضع شك . فماذا ، إذن ، يمكننا أن نكون واضحين بشأنه ومتيقنين منه ؟ رغم اننا لا يمكن أن نكون متأكدين من الوجود المستقل للأشياء ، كما يجادل هوسرل ، فإننا يمكن أن نكون على يقين من الكيفية التى تظهر لنا بها مباشرةً فى الوعى ، مما إذا كان الشىء الفعلى الذى نَخْبَره وهماً أم لا . يمكن النظر إلى الموضوعات لا على أنها أشياء فى ذاتها بل على أنها أشياء مُمَوضَعة Posited ، أو « مقصودة » Intended من جانب الوعى . فكل وعى هو وعى بشىء : وخلال التفكير ، أكون واعياً بأن فكرى « يشير باتجاه » موضوع ما . وفعل التفكير وموضوع الفكر مرتبطان داخلياً ، ومتوقفان على بعضهما على نحو متبادل . ووعيى ليس مجرد تسجيل سلبى للعالم ، بل انه يؤسسه بنشاط أو « يقصده » . ولكى نقيم اليقين ، إذن ، لابد قبل كل شىء أن نتجاهل ، أو « نضع بين اقواس » ، أى شىء أبعد من خبرتنا المباشرة ؛ لابد أن نختزل العالم الخارجى إلى محتويات وعينات فقط . وهذا ، الذى يطلق عليه إسم « الإختزال الفينومنولوجى » Phenomenological Reduction ، هو أول حركة هامة لهوسرل . كل شىء ليس « محايثاً » Emmanent للوعى لابد من إستبعاده بحزم ، كل الحقائق لابد من معاملتها على أنها « ظواهر » Phenomena خالصة ، بالنسبة لطريقة ظهورها فى عقلنا ، وهذه هى المعلومة المطلقة الوحيدة التى يمكن أنْ نبدأ منها . والإسم الذى أعطاه هوسرل لمنهجه الفلسفى هذا ـ الفينومنولوجيا (الظاهراتية) Phonomenology ـ مشتق من هذا الإصرار . فالفينومنولوجيا (أى الظاهراتية) هى علم الظواهر الخالصة .

إلّا أن هذا ليس كافياً لحل مشكلاتنا . فربما كان كل ما نجده ، حين نفتش محتويات عقولنا ، لا يزيد عن فيض عشوائى من الظواهر ، تيار فوضوى للوعى ، ولا يمكننا أن نقيم اليقين على هذا . ونوع الظواهر « الخالصة » التى يهتم بها هوسرل ، هى أكثر من مجرد الجزئيات الفردية العشوائية . انها نسق من الماهيات Essences الكليّة ، لأن الفينومنولوجيا تغير كل موضوع فى المخيلة حتى تكتشف ما لا يقبل التغير فيه . ان ما يُقدّم

للمعرفة الفينومنولوجية ليس مجرد خبرة الغيرة أو خبرة اللون الأحمر ، على سبيل المثال ، بل الأنماط الكلّية لهذه الأشياء أو ما هّياتها ، أى الغيرة او الحمرة فى ذاتها . وإدراك اى ظاهرة إدراكاً تاماً وخالصاً هو ادراك ماهو جوهرى وغير متغير فيها . والكلمة اليونانية للنمط هى إيدوس Eidos* : وطبقاً لذلك يتحدث هوسرل عن منهجه على أنه يُحدث تجريداً إيدوسياً Eidetic ، إلى جانب الاختزال الفينومنولوجى .

كل هذا قد يبدو مجرداً وغير واقعى بطريقة لا تُحتمل ، وهو كذلك فعلاً لكن هدف الفينومنولوجيا ، فى الحقيقة ، كان عكس التجريد تماماً : كان عودة إلى المتعّين ، إلى الأرض الصلبة ، كما يوحى شعارها الشهير « لنَعُد إلى الأشياء ذاتها ! » . كانت الفلسفة مهتمة أكثر مما ينبغى بالمفاهيم واقل مما ينبغى بالمعلومات الصلبة : وهكذا بنت أنساقها الذهنية غير المستقرة ، والثقيلة القمة على أشد الأسس هشاشة . اما الفينومنولوجيا ، فإنها بإمساك بما نكون متأكدين منه خبراتياً ، تستطيع أن تقدم الأساس الذى يمكن أن تبُنى عليه المعرفة الموثوق بها على نحو أصيل . ويمكنها أن تكون « علماً للعلوم » ، يقدم منهجاً لدراسة أى شىء مهما كان : الذاكرة ، وعلب الكبريت ، والرياضيات . وقد قدّمت نفسها على أنها ليست اقل من علم للوعى الانسانى ـ الوعى الإنسانى المُدرك ليس على أنه الخبرة التجريبية لاناس خاصين ، بل على أنه « البنيات العميقة » للعقل ذاته . وعلى خلاف العلوم ، لم تكن تسأل عن هذا الشكل الخاص من المعرفة أو ذاك ، بل عن الشروط التى تجعل أى نوع من المعرفة ممكناً بالدرجة الأولى . وهكذا كانت ، مثل فلسفة كانط Kant قبلها ، نوعاً « ترنسندنتاليا » (متعالياً ، مفارقاً) Transcendental من البحث ، وكانت الذات الإنسانية ، أو الوعى الفردى الذى اهتمت به ، ذاتاً « ترنسندنتالية » . لم تكن الفينومنولوجيا تفحص ما يتصادف أن أدركه عندما انظر إلى ارنب معين ، بل الماهية الشاملة للأرانب وفعل ادراكها . وبعبارة اخرى ، لم تكن شكلاً من أشكال التجريبية ، يهتم بالخبرة العشوائية المبعثرة للأفراد المعينين ، وكذلك لم تكن نوعاً من « النزعة النفسية »

* تعنى Eidos باليونانية الشكل أو الصورة . وما يخص الشكل أو الصورة أو يتعلق بهما يُعبر عنه بكلمة Eidetikos ـ م

Psychologism ، تهتم فقط بالعمليات العقلية القابلة للملاحظة لأولئك الأفراد . فقد زعمت أنها تُعرِّى نفس بنيات الوعى ذاته ، وفى نفس الفعل تُعرّى نفس الظواهر ذاتها .

ولابد أنه قد إتضح ، حتى من هذا العرض الموجز للفينومنولوجيا ، أنها شكل من المثالية المنهجية ، تسعى لإستكشاف تجريد إسمه « الوعى الانسانى » وعالم من الاحتمالات الخالصة . لكن هوسرل إذا كان قد رفض النزعة التجريبية ، والنزعة النفسية ، والنزعة الوضعية للعلوم الطبيعية ، فقد أعتبر أيضاً أنه قد إنفصل عن المثالية الكلاسيكية لمفكر مثل كانط . فقد عجز كانط عن حل مشكلة كيف يمكن للعقل أن يعرف فعلاً الأشياء خارجه على الإطلاق ، أما الفينومنولوجيا ، فبزعمها أن ما هو معطى فى الإدراك الخالص هو نفس ما هية الأشياء ، أملت أن تتجاوز نزعة الشك هذه .

كل هذا يبدو شديد البعد عن ليفيز والمجتمع العضوى . لكن هل هو كذلك حقاً ؟ . فى نهاية الأمر ، فإن العودة إلى « الاشياء فى ذاتها » ، والرفض المتعجّل للنظريات غير المتجذّرة فى الحياة « العينية » ، ليسا بعيدين تماماً عن نظرية ليفيز فى المحاكاة الساذجة والتى تقول بأن اللغة الشعرية تجسّد نفس مادة الواقع ذاته . وليفيز وهوسرل يستديران كلاهما إلى تعازى المتعيّن ، إلى ما يمكن معرفته فى النبض ، فى فترة ازمة ايديولوجية كبرى ، وهذا اللجوء إلى « الأشياء ذاتها » يتضمن فى كلتا الحالتين نزعة لا عقلانية متطرفة . فبالنسبة لهوسرل ، نجد أن معرفة الظواهر مطلقة اليقينية ، أو كما يقول هو « صادقة بالضرورة » Apodictic ، لأنها حدسية : ولا يمكننى الشك فى تلك الأشياء أكثر مما يمكننى الشك فى نقرة حادة على الرأس . وبالنسبة لليفيز ، فإن أشكالاً معينة من اللغة صائبة ، وحيوية ، وإبداعية « حدسياً » ، ومهما أُدرك النقد على أنه قضية مشاركة فليس ثمة مكسب من ذلك فى النهاية . وبالنسبة للرجلين ، إضافةً إلى ذلك ، يكون ما يجرى حدسه خلال فعل إدراك الظاهرة المتعينة شيئاً كلّياً شاملاً : هو الإيدوس بالنسبة لهوسرل ، والحياة بالنسبة لليفيز . وبتعبير آخر ، ليس عليهما أن يتحركا إلى ما هو ابعد من أمان الإحساس المباشر لكى يُطوِّرا نظرية « شاملة » : فالظواهر تأتى مزوّدة بواحدة . لكنها لابد أن تكون نظرية تسلطية ، حيث انها تعتمد تماماً على الحدس . والظواهر بالنسبة لهوسرل ليست بحاجة إلى أن تُفسّر ، أو تُبنى

بهذه الطريقة أو تلك فى قضية عقلية . فهى مثل بعض الأحكام الأدبية ، تفرض نفسها علينا « بطريقة لا تقاوم » ، إذا استخدمنا كلمة أساسية لدى ليفيز . وليس من الصعب أن نرى العلاقة بين تلك النزعة الدوجمائية (العقيدية الجامدة) - وهى نزعة واضحة فى كل عمل ليفيز - وبين الاحتقار المحافظ للتحليل العقلى . وأخيراً ، قد نلاحظ كيف توحى نظرية هوسرل « القصدية » بأن « الوجود » و « المعنى » مرتبطان دائماً ببعضهما . فليس هناك موضوع بدون ذات ، ولا ذات بدون موضوع . فالموضوع والذات ، بالنسبة لهوسرل مثلما بالنسبة للفيلسوف الانجليزى ف . ه . برادلى F . H . Beradley ، الذى أثّر فى ت . س . اليوت ، هما وجهان لنفس العُملة . وفى مجتمع تظهر فيه الموضوعات مُستلبة ، مقطوعة الصلة بالأهداف الإنسانية ، وتغوص الذوات الإنسانية بالتالى فى العزلة القلقة ، نجد أن هذا مذهب مُعْزبالتأكيد . فقد تم ثانية الجمع بين العقل والعالم - فى العقل على الأقل . وليفَيز ، أيضاً ، مهتم برأب الصدع المُعَوِّق بين الذوات والموضوعات ، بين « البشر » وَ « أوساطهم الإنسانية الطبيعية » ، والذى هو نتيجة الحضارة » المُعمَّمة .

وإذا كانت الفينومنولوجيا قد ضمنت عالماً قابلاً للمعرفة بيد ، فقد اسست مركزية الذات الإنسانية باليد الأخرى . وقد وعدت ، فى الحقيقة ، بما ليس أقل من علم . للذاتية نفسها . العالم هو ما أُموضعه أو « أقصده » : وعليه أن يُدرك فى علاقته بى ، بإعتباره ملازماً لوعيى ، وهذا الوعى ليس مجرد وعى تجريبى على نحو يقبل الخطأ ، بل إنه ترنسندنتالى . كان مما يعيد الثقة أن يعرف المرء ذلك عن نفسه . فقد كانت الوضعية الصارخة لعلم القرن التاسع عشر قد هددت بتجريد العالم من الذاتية تماماً ، واقتفت الفلسفة الكانطية الجديدة أثرها على استحياء ، وبدا أن مسار التاريخ الأوربى منذ نهاية القرن التاسع عشر وما تلاه قد القى شكوكاً عميقة على الافتراض التقليدى بأن « الانسان » مسيطر على مصيره ، بأنه مازال المركز الخلّاق لعالمه . وكرد فعل ، أعادت الفينومنولوجيا الذات الترنسندتاليه إلى عرشها الشرعى . اصبح من الواجب رؤية الذات على أنها مصدر وأصل كل معنى : ولم تكن هى ذاتها جزءاً من العالم حقاً ، إذ أنها هى التى تأتى بهذا العالم إلى الوجود فى المقام الاول . بهذا المعنى ، إستعادت الفينومنولوجيا وصقلت الحلم القديم للايديولوجية البرجوازية الكلاسيكية . لأن تلك الايديولوجية قد ارْتكزت

على الإعتقاد بأن « الإنسان » سابق على نحو ما لتاريخه وشروطه الإجتماعية ، وهذه الأشياء تتدفق منه كما يندفع الماء من نافورة . أما كيف جاء هذا « الانسان » إلى الوجود بالدرجة الأولى ـ وهل يمكن أن يكون نتاجاً للشروط الإجتماعية مثلما هو منتج لها ـ فلم يكن سؤالاً يجب تأمله بجدية . إذن ، فالفينومنولوجيا ، بإعادتها مركزة العالم حول الذات الإنسانية ، كانت تقدم حلاً خيالياً لمشكلة اجتماعية عويصة .

وفى مجال النقد الأدبى ، كان للفينومنولوجيا بعض التأثير على الشكليين الروس . فمثلما « وضع » هوسرل « بين أقواس » الموضوع الواقعى حتى يلتفت لفعل معرفته ، كذلك كان الشعر بالنسبة للشكليين يضع بين أقواس الموضوع الواقعى ويركز بدلاً من ذلك على الطريقة التى يُدرك بها .[1] لكن الدَّيْن النقدى الرئيسى للفينومنولوجيا واضح فيما يسمى مدرسة جنيف للنقد ، التى إزدهرت خاصة خلال الأربعينات والخمسينات ، والتى كان نجومها البارزون هم البلجيكى جورج بوليه Georg Poulet والناقدان السويسريان جان ستاروبينسكى Jean Starobinski وجان روسيه Jean Rousset والفرنسى جان ـ بيير ريشار Jean - Perre Richard . كذلك إرتبط بالمدرسة إميل شتايجر Emil Staiger ، أستاذ الالمانية بجامعة زيوريخ ، والعمل المبكر للناقد الأمريكى ج . هيلليز ميللر H . Hillis Miller .

النقد الفينومنولوجيا هو محاولة لتطبيق المنهج الفينومنولوجى على الأعمال الأدبية . ومثلما فى وضع هوسرل للموضوع الواقعى « بين أقواس » ، يتم تجاهل السياق التاريخى الفعلى للعمل الأدبى ، ومؤلفه ، وظروف إنتاجه وقراءته ، وبدلاً من ذلك ، يهدف النقد الفينومنولوجى إلى قراءة « محايثة » تماماً للنص ، لا تتأثر مطلقاً بأى شىء خارجه . ويتم إختزال النص نفسه إلى تجسيد خالص لوعى المؤلف : فكل جوانبه الأسلوبية والسيمانطيقية تُدرك على أنها أجزاء عضوية من كل مركب ، الجوهر المُوَحِّد له هو عقل المؤلف . ومن أجل معرفة هذا العقل ، يجب ألاّ نرجع إلى أى شىء نعرفه فعلاً عن المؤلف ـ فالنقد البَيوجرافى* ممنوع ـ بل فقط إلى تلك الجوانب من وعيه أو وعيها التى

* نسبة إلى البيوجرافيا أو علم السيرة ـ م

تتبدى فى العمل ذاته . وفضلاً عن ذلك ، فنحن مهتمون « بالبنيات العميقة » لعقله ، والتى يمكن أن نجدها فى التيمات المتكررة ومنظومات الخيال ، وبادراك هذه الأشياء فإننا ندرك الطريقة التى « عاش » بها الكاتب عالمه ، ندرك العلاقات الفينومنولوجية بينه كذات وبين العالم كموضوع . و « عالم » العمل الأدبى ليس واقعاً موضوعياً ، بل يسمى فى الألمانية Lebenswelt (العالم المُعاش) ، الواقع كما تُنظِّمه وتَخبَره فعلاً ذات فردية . والنقد الفينومنولوجى يركز نمطياً على الطريقة التى يخبر بها مؤلف الزمان أو المكان ، على العلاقة بين الذات والآخرين أو على إدراك الموضوعات المادية . وبتعبير آخر ، فإن الاهتمامات المنهجية للفلسفة الهوسرلية غالباً ما تصبح « مضمون » الأدب بالنسبة للنقد الفينومنولوجى .

ومن أجل الإمساك بهذه البنيات الترنسندنتالية ، من أجل النفاذ إلى قلب وعى الكاتب ، يحاول النقد الفينومنولوجى تحقيق الموضوعية والنزاهة الكاملتين . فلابد أن يطهر نفسه من تفضيلاته الخاصة ، وينغمس دون عاطفة فى « عالم » العمل ، ويعيد إنتاج ما يجده هناك بأكبر ما يمكن من الدقة وعدم التحيز . وإذا كان يتناول قصيدة مسيحية ، فليس ضمن إهتمامه أن يصدر أحكام قيمة على هذه النظرية الخاصة للعالم ، بل أن يوضح ما كان يعنيه للكاتب أن « يعيش » هذه النظرة . إنه ، بعبارةٍ أخرى ، ضرب من التحليل غير نقدى ، وغير تقييمى تماماً . فلا يُنظر إلى النقد باعتباره بناء عقلياً ، تفسيراً نشطاً للعمل لابد أن يتضمن حتماً إهتمامات وتحيزات الناقد ، بل إنه مجرد تَلَقٍ سلبى للنص ، نَسْخاً خالصاً لما هياته العقلية . ومن المفترض أن العمل الأدبى يشكل كلاً عضوياً ، وكذلك تفعل فى الحقيقة كل أعمال مؤلف معين ، وهكذا يستطيع النقد الفينومنولوجى أن يتحرك برباطه جأش بين أبعد النصوص فى تاريخ كتابتها ، وبين أكثرها إختلافاً فى التيمة وذلك فى سعيه الحثيث للبحث عن أوجه للوحدة . إنه نوع من النقد ذو نزعة مثالية ، جوهرية ، معادية للتاريخ ، شكلية وعضوية ، إنه نوع من التقطير الخالص للبقع العمياء ، للتعصبات وأوجه المحدودية التى تميز نظرية الأدب الحديثه ككل . وأكثر الحقائق تأثيراً وبروزاً بشأنه هى إنه نجح فى إنتاج بعض الدراسات النقدية الفردية التى تتمتع ببصيرة ملحوظة (ومنها دراسات بوليه ، وريشار ، وستاروبينسكى) .

بالنسبة للنقد الفينومنولوجى ، لا تكاد لغة عمل أدبى تعدو كونها «تعبيراً» عن معانيه الداخلية . وهذه النظرة الثانوية نوعاً ما للغة ترجع إلى هوسرل نفسه . فليس فى فينومنولوجيا هوسرل سوى مكان ضئيل للغة فى ذاتها . إذ يتحدث هوسرل عن مجال خاص تماماً أو داخلى للخبرة ، لكن هذا المجال وهم فى الحقيقة ، حيث أن كل خبرة تتضمن اللغة ، واللغة إجتماعية بصورة لا يمكن محوها . والزعم بأننى أملك خبرة خاصة تماماً لا معنى له : فلن اتمكن من امتلاك خبرة فى المقام الأول مالم تحدث مُعبِّراً عنها بلغة ما يمكننى أن أحددها فى إطارها . وما يزوِّر خبرتى بالمعنى بالنسبة لهوسرل ليس اللغة بل فعل إدراك الظواهر الجزئية على أنها كليات ـ وهو فعل يُفترض حدوثه بشكل مستقل عن اللغة نفسها . وبعبارة أخرى ، فإن المعنى بالنسبة لهوسرل ، هو شيء يسبق اللغة : وليست اللغة سوى نشاط ثانوى يعطى أسماء لمعانٍ أملكها فعلاً على نحوما . أمّا كيف يمكن أن أمتلك معانى بدون أن تكون لدىَّ لغة بالفعل فهو سؤال لا يستطيع نسق هوسرل الإجابة عليه .

إن العلامة المميِّزة للثورة اللغوية » للقرن العشرين ، من سوسير Saussure وفتجنشتين Wittgenstein إلى نظرية الأدب المعاصرة ، هى الإقرار بان المعنى ليس ببساطة شيئاً « معبراً عنه » أو « منعكساً » فى اللغة : بل إنها تنتجه فعلاً . ليس الامر وكأن لدينا معانٍ ، أو خبرات ، نتقدم لنكسوها بعباءة الكلمات ، بل إننا لا نستطيع ان نملك المعانى أو الخبرات إلّا لاننا بالدرجة الأولى نملك لغة بها نملك هذه المعانى والخبرات . وما يوحى به ذلك ، فضلاً عن هذا ، هو أن خبرتنا كأفراد إجتماعية حتى جذورها ؛ فلا يمكن أن يكون ثمة شيء من قبيل اللغة الخاصة ، وتخيّل لغة ما هو تخيّل شكل كامل من الحياة الاجتماعية . لكن الفينومنولوجيا ، فى المقابل ، تود أن تُبقى خبرات داخلية « خالصة » معينة خالية من التلوثات الإجتماعية للغة ـ أو أن ترى اللغة بالمقابل على أنها لا تعدو نسقاً « لتثبيت » المعانى التى تشكلت مستقلة عنها . وهوسرل نفسه ، يكتب ، فى عبارة كاشفة ، عن اللغة على أنها « تتطابق بمعيار خالص مع ما يُرى فى كامل وضوحه »[٢] لكن كيف يستطيع المرء أن يرى شيئاً بوضوح على الاطلاق ، بدون الموارد المفهومية للغة تحت تصرفه ؟ وإزاء وعيه بأن اللغة تطرح مشكلة قاسية لنظريته ، يحاول هوسرل أن يحل المأزق بتخيّل لغة تكون معبِّرة عن الوعى بصورة خالصة ـ تكون

متحررة من أى عبء يجعلها تشير إلى معانٍ خارجية عن عقلنا عند الكلام . والمحاولة مقضى عليها بالفشل : « فاللغة » الوحيدة التى يمكن تخيلها ستكون إنعزالية خالصة ، منطوقات داخلية لن تعنى شيئاً أياً كان .(٣)

هذه الفكرة عن منطوق إنعزالى لا معنى له لا يلوثه العالم الخارجى هى صورة مناسبة بوجه خاص للفينومنولوجيا فى ذاتها . إذ برغم كل مزاعمها بأنها قد إستعادت « العالم الحى » للفعل الإنسانى والخبرة الإنسانية من البراثن المجدبة للفلسفة التقليدية ، فإن الفينومنولوجيا تبدأ وتنتهى كراس بلا عالم . وهى تعدُ بتقديم أساس راسخ للمعرفة الإنسانية لكنها لا تستطيع أن تفعل ذلك إلّا بثمن باهظ : هو التضحية بالتاريخ الإنسانى ذاته . فمن المؤكد أن المعانى الانسانية تاريخية بمعنى عميق : وليست مسألة حدس الماهية الكلية الشاملة لكون البصلة بصلة ، بل مسألة تغيير التعاملات العملية بين الأفراد الاجتماعيين . ورغم تركيزها على الواقع كما نَخْبَره فعلاً ، باعتباره عالماً مُعاشاً Lebenswelt وليس حقيقة خاملة ، فإن موقفها تجاه هذا العالم يظل تأملياً ولا تاريخياً . لقد سعت الفينومنولوجيا لحل كابوس التاريخ الحديث بالانسحاب إلى مجال تأملى ينتظرنا فيه اليقين الأبدى ؛ وبهذه الصفة ، اصبحت ، فى حَضّانتها المنعزلة ، المسُتَلبة ، عَرَضاً لنفس الأزمة التى طرحت أن تتجاوزها .

* * *

كان الإقرار بأن المعنى تاريخى هو ما قاد أشهر تلاميذ هوسرل ، وهو الفيلسوف الألمانى مارتن هايدجر Martin Heidegger ، إلى القطيعة مع نسقه الفكرى . يبدأ هوسرل من الذات الترنسندنتالية ، بينما يرفض هايدجر نقطة البداية هذه ويبدأ ، بدلاً منها ، من التأمل فى الوجود الإنسانى « المعطى » والذى لا يمكن إختزاله ، أو الدّازين Dasein (الوجود هناك) كما يسميه . ولهذا السبب يُعرّف عمله عادة بأنه « وجودى » مقابل « جوهرية » معلمه التى لا تلين . والإنتقال من هوسرل إلى هايدجر هو إنتقال من مجال العقل الخالص إلى فلسفة تتأمل فى كيفية شعور المرء بأنه حى . وبينما الفلسفة الانجليزية قانعة بتواضع فى العادة بالبحث فى الأفعال الواعدة أو بمقابلة النحو فى العبارتين Nothing Matters و Nothing Chattersفإن

عمل هايدجر الرئيسى الوجود والزمان Being And Time (١٩٢٧) يتوجه إلى شيء ليس أقل من مشكلة الوجود ذاته ـ أو بتحديد أكثر ، إلى ذلك الضرب من الوجود الذى يكون انسانياً من الناحية النوعية . ذلك الوجود ، كما يجادل هايدجر ، هو دائما وبالدرجة الأولى وجود ـ في ـ العالم : فنحن ذوات إنسانية فقط لأننا مرتبطون عملياً بالآخرين وبالعالم المادى ، وهذه العلاقات تؤسس حياتنا وليست عَرَضية فيها . فالعالم ليس موضوعاً « هناك خارجاً » يجب تحليله عقلياً ، ليس مُعدّاً في مواجهة ذات متأملة : بل إنه ليس أبداً شيئاً يمكننا أن نخطو خارجه ونقف في مواجهته لنراقبه . إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لا يمكننا أن نجعله موضوعاً للنهاية ، واقع يشمل كلاً من « الذات » و « الموضوع » ولا تُستنفد معانيه وهو يؤسسنا بقدر ما نؤسسه . العالم ليس شيئاً يمكن فكّه على طريقة هوسرل إلى صور عقلية : فله وجوده الخاص ، الفظ ، الحرون ، الذى يقاوم مشروعاتنا ، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه . وتتويج هوسرل للأنا الترنسندنتالى هو مجرد المرحلة الأخيرة لفلسفة تنوير عقلانية يطبع « الإنسان » فيها بعظمة صورته الخاصة على العالم . وفي المقابل ، سيقوم هايدجر جزئياً بإزاحة الذات الإنسانية عن المركز ، عن موقع السيادة الخيالى هذا . فالوجود الإنسانى حوار مع العالم ، والنشاط الأكثر إحتراماً هو الإنصات وليس الكلام . والمعرفة الإنسانية دائماً ما تنطلق من ، وتتحرك في إطار ، ما يسميه هايدجر « الفهم ـ المسبق » . فقبل أن نبلغ مرحلة التفكير المنهجى على الإطلاق ، نكون مشاركين فعلاً في كوكبه من الإفتراضات الصامته المستمدة من إرتباطنا العملى بالعالم ، والعلم أو النظرية ليسا أبداً أكثر من تجريدات جزئية من هذه الاهتمامات المتعينة ، مثلما تكون الخريطة تجريداً لمنظر خلوى واقعى . الفهم ليس بالدرجة الأولى مسألة « ادراك » يمكن عزله ، ليس فعلاً محدداً أقوم به ، بل انه جزء من نفس بنية الوجود الإنسانى . لأننى احيا انسانياً فقط عن طريق قذف Projecting نفسى إلى الأمام ، معترفاً ومدركاً لإحتمالات وجود جديدة : ولست أبداً متطابقاً تماماً مع نفسى ، اذا وضعنا الأمر على هذا النحو ، بل وجود مقذوف فعلاً على نحو دائم إلى الأمام مستبقاً نفسى . ووجودى ليس أبداً شيئاً يمكننى أن أدركه على أنه شيء مكتمل ، لكنه دوماً مسألة إمكانية جديدة ، ودائماً إشكالىّ ، وهذا يعادل القول بأن الوجود الإنسانى يتأسس بالتاريخ ، أو الزمان . والزمان ليس وسطاً نتحرك فيه مثل زجاجة تتحرك في نهر : انه ذات بنية الحياة الإنسانية

نفسها ، انه شيء أنا مصنوع منه قبل أن يكون شيئاً أقيسه . والفهم ، إذن ، قبل أن يكون فهماً لأى شيء على وجه الخصوص ، هو بعد من أبعاد الدازين Dasein (الوجود هناك) ، هو الدينامية الداخلية لتعالىّ الذاتى الدائم Zelf-Trancendence . الفهم تاريخى جذرياً : وهو دائما مشتبك مع الموقف المتعين الذى أكون فيه ، والذى أحاول تجاوزه .

وإذا كان الوجود الإنسانى يتأسس بواسطة الزمان ، فإنه مصنوع من اللغة بنفس الدرجة . واللغة بالنسبة لهايدجر ليست مجرد أداة للتواصل ، اداة ثانوية للتعبير عن « الافكار » : إنها نفس البعد الذى تتحرك فيه الحياة الإنسانية ، الذى يجعل العالم يوجد فى المقام الأول . فقط حيث تكون اللغة يكون « العالم » ، بالمعنى الإنسانى المتميز . ولا يفكر هايدجر فى اللغة أساساً بالنسبة لما قد أقوله أنا أو تقوله انت : فلها وجود خاص بها تأتى الكائنات الإنسانية لتشارك فيه ، وبالمشاركة فيه فقط يصبحون بشراً على الإطلاق . فاللغة تسبق دائماً الذات الفردية ، بإعتبارها ذات المجال الذى ينفتح فيه سواء كان ذكراً أم انثى ، وهى تحتوى على « الحقيقة » بمعنى انها أداة لتبادل المعلومات الدقيقة اقل مما تحتوى عليها بمعنى أنها المكان الذى « يكشف » فيه الواقع عن نفسه ، ويسلم نفسه لتأملنا . بهذا المعنى للغة بوصفها حدثاً شبه ـ موضوعى ، سابق على كل الأفراد الجزئيين ، يتوازى تفكير هايدجر عن قرب مع نظريات البنيوية .

ما هو مركزى بالنسبة لفكر هايدجر ، اذن ليس الذات الفردية بل الوجود نفسه . كان خطأ التقاليد الميتافيزيقية الغربية هو رؤية الوجود على أنه نوع من الكيان الموضوعى ، وفصله فصلاً حاداً عن الذات ، وبدلاً من ذلك ، يسعى هايدجر للعودة إلى الفكر السابق على سقراط ، قبل أن تظهر للعيان الثنائية بين الذات والموضوع ، ولإعتبار الوجود على أنه يضم كليهما على نحو من الانحاء . ونتيجة هذه البصيرة الموحية ، فى اعماله الاخيرة خصوصاً ، هو إنكماش مدهش امام سر الوجود . فعقلانية التنوير ، بموقفها المسيطر بشكل لا يلين ، والاداتى تجاه الطبيعة ، يجب رفضها من أجل الإنصات المتواضع للنجوم ، والسماوات ، والغابات ، وهو إنصات يحمل ، بالتعبير اللاذع لمعلّق انجليزى ، كل سمات « فلاح مذهول » . يجب على الإنسان أن « يفسح مجالاً » للوجود بأن يسلم نفسه له تماماً : يجب عليه أن يستدير إلى الأرض ،

الأمْ التى مالها من نفاد والتى هى النبع الأولى لكل المعانى . ان هايدجر فيلسوف الغابة السوداء ، مازال نصيراً رومانسياً آخر « للمجتمع العضوى » ، رغم ان نتائج هذا المذهب فى حالته ستكون اكثر شؤماً مما فى حالة ليفيز . اذ أن تمجيد الفلاّح ، والحط من قيمة العقل فى سبيل « الفهم ـ المسبق » التلقائى ، والإحتفاء بالسلبية الحكيمة ـ كل هذه الأمور ، مضافاً إليها إعتقاد هايدجر فى وجود ـ بإتجاه ـ الموت « اصيل » وارقى من حياة الجماهير التى لا وجه لها ، قادته عام ١٩٣٣ إلى التأييد الصريح لهتلر . كان التأييد قصير الأمد ، لكنه كان رغم ذلك ضمنياً فى عناصر الفلسفة .

إن الشىء القيِّم فى تلك الفلسفة ، بين أشياء أخرى ، هو إصرارها على أن المعرفة النظرية تنشأ دائماً من سياق من المصالح الإجتماعية العملية . ومما له مغزى أن نموذج الشىء القابل للمعرفة ، لدى هايدجر ، هو الأداة : فنحن لا نعرف العالم تأمليا ، بل كنسق من الأشياء المترابطة التى عليها ، مثل مطرقة ، « أن تُسلِم » العناصر فى مشروع عملى ما . فالمعرفة مرتبطة بعمق بالعمل . لكن الوجه الآخر لهذه العملية الفلاّحيةً هو صوفية تأملية : فحين تنكسر المطرقة ، حين نكف عن اعتبارها مُسلَّماً بها ، ينتزع منها طابعها المألوف وتكشف لنا وجودها الاصيل . والمطرقة المكسورة هى مطرقة اكثر من المطرقة غير المكسورة . وهايدجر يشارك الشكليين الإعتقاد بأن الفن هو نزع الألفة ذاك : فحين يعرض لنا فان جوخ Van Gogh زوجاً من احذية الفلاحين فإنه يكسبه طابع الاغراب ، ويسمح بذلك بأنْ تلتمع حذائيته الأصيلة . وفى الحقيقة ، فإنه فى الفن فقط ، بالنسبة لهايدجر المتأخر ، يستطيع هذا الصدق الفينومنولوجى أن يتبدّى ، مثلما يمثل الأدب ، بالنسبة لليفيز ، نحواً من الوجود من المفترض أن المجتمع الحديث قد فقده . والفن ، مثل اللغة ، لا يجب النظر إليه على انه التعبير عن ذات فردية : فالذات هى مجرد المكان أو الوسيط الذى تتحدث فيه حقيقة العالم عن نفسها ، وهذه الحقيقة هى ما يجب على قارىء قصيدة أن يسمعه بإنتباه . والتفسير الأدبى بالنسبة لهايدجر لا يقوم على أساس النشاط الإنسانى : إنه ليس بالدرجة الأولى شيئاً نفعله ، بل شيئاً يجب أن ندعه يحدث . يجب أن نفتح أنفسنا سلبياً للنص ، ونخضع انفسنا لوجوده الغامض الذى لا يقبل الاستنفاد ، سامحين لأنفسنا بأن يستجوبنا . وأن موقفنا امام الفن ، بعبارة أخرى ، يجب

ان تكون له سمة من الخنوع الذى يدعو إليه هايدجر الشعب الالمانى أمام الفوهرر. يبدو أن البديل الوحيد للعقل المتعجرف للمجتمع الصناعى البرجوازى ، هو إنكار ـ ذات عبودى .

قلتُ أن الفهم بالنسبة لهايدجر تاريخى بصورة جذرية ، لكن هذا الآن بحاجة إلى التحديد بعض الشيء . ان عنوان عمله الرئيسى هو الوجود والزمان وليس الوجود والتاريخ ، وثمة خلاف له مغزى بين المفهومين . « فالزمان » بأحد معانيه مفهوم أكثر تجريداً من التاريخ : اذ يوحى بمرور الفصول ، أو بالطريقة التى أَخْبَرُ بها هيئة حياتى الشخصية ، وليس بصراعات الأمم ، أو إطعام وذبح السكان أو تكوين وإسقاط الدول . « الزمان » بالنسبة لهايدجر مازال مقولة ميتافيزيقية جوهرياً ، على نحو لا يعنيه « التاريخ » بالنسبة للمفكرين الآخرين . اننى اعتبر أن ما يعنيه « التاريخ » ، مشتق مما نفعله فعلاً . وهذا النوع من التاريخ المتعين لا يكاد يهم هايدجر على الاطلاق : وفى الواقع فإنه يفرّق بين Historie ، وتعنى تقريباً « ما يحدث » ، وبين Geschichte ، التى تعنى « ما يحدث » وقد دخل الخبرة على أنه شيء ذو معنى على نحو أصيل . فتاريخى الشخصى له معنى على نحو أصيل حين أقبل المسئولية عن وجودى ، وأمسك باحتمالاتى المستقبلية وأحيا فى وعى متصل بموتى المستقبلى . وقد يكون هذا صحيحاً أو لا يكون ، لكن لا يبدو ان له أية علاقة مباشرة بالكيفية التى احيا بها « تاريخياً » بمعنى كونى مرتبطاً بأفراد معينين ، وبعلاقات اجتماعية فعلية ، وبمؤسسات متعينة . فكل هذا ، من القمم الاولمبية لنثر هايدجر الباطنى Esoteric على نحو مقصود ، يبدو بالغ الضآلة حقاً . والتاريخ « الحقيقى » بالنسبة لهايدجر هو تاريخ داخلى ، « أصيل » أو « وجودى » ـ هو سيطرة على الفزع والعدم ، وعزم تجاه الموت ، و « استجماع » لقدراتى ـ يعمل فعلاً كبديل للتاريخ فى معانيه الاكثر شيوعاً وعملية . وكما عبر عن ذلك الناقد المجرى جورج لوكاتش Georg Lukacs ، فإن « تاريخية » هايدجر الشهيرة لا يمكن تمييزها فعلاً عن اللا ـ تاريخية ..

فى النهاية ، اذن ، يخفق هايدجر فى قلب الحقائق السكونية ، الابدية لهوسرل والتقاليد الميتافيزيقية الغربية عن طريق إضفاء الطابع التاريخى عليها . وكل ما يفعله بدلاً من ذلك هو أن يقيم نوعاً مختلفاً من الكيان الميتافيزيقى ـ هو الدازين (الوجود هناك) Dasein نفسه . وعمله يمثل

هروباً من التاريخ بقدر ما هو لقاء معه ، ويمكن قول الشيء نفسه بالنسبة للفاشية التي غازلها . فالفاشية هي محاولة الخندق الأخير ، اليائسة من جانب الراسمالية الإحتكارية لإلغاء التناقضات التي أصبحت لا تحتمل ، وهي تفعل ذلك جزئياً بتقديم تاريخ بديل كامل ، قصة عن الدم ، والأرض ، والجنس « الأصيل » ، وسمو الموت وإنكار الذات ، والرايخ الذي سيدوم الف عام . ولا يوحي هذا بأن فلسفة هايدجر ككل لا تزيد عن تقنين عقلي للفاشية ، بل يوحي فعلا بأنها قدمت حلاً خيالياً لأزمة التاريخ الحديث مثلما قدمت الفاشية حلاً آخر ، وان الحلّين كانا يتقاسمان عدداً من السمات المشتركة .

يصف هايدجر مشروعه الفلسفي بأنه « تأويل للوجود » ، وكلمة « تأويل » Hermeneutic ، تعني علم أو فن التفسير . ويشار عادةً إلى نوع فلسفة هايدجر على أنها « فينومنولوجيا تأويلية » Hermeneutic ، لتمييزها عن الفينومنولوجيا الترنسندنتالية Transcendntal Phanomenolgy لهوسرل واتباعه ، وتسمى بهذا الإسم لأنها تقيم نفسها على اساس مشكلات التفسير التاريخي وليس على الوعي الترنسندنتالى . (٤) وكانت كلمة « علم التأويل » Hermenentics قاصرة أصلاً على تفسير النصوص المقدسة ، لكنها خلال القرن التاسع عشر وسّعت من نطاقها لتشمل مشكلة التفسير النصي ككل . وكان اشهر سَلَفين « تأويليين » لهايدجر هما المفكر ان الالمانيان شلاير ماخر Schleiermacher وديلتاي Dilthey ، أما اشهر خَلَف له فهو الفيلسوف الالماني الحديث هانز - جورج جادامر Hakns - Geog Gadamer . ومع دراسة جادامر المحورية الحقيقة والمنهج Truth and Method (١٩٦٠) ، نجد انفسنا في حلبة مشكلات لم تكف أبداً عن إزعاج نظرية الأدب الحديثة . مامعنى نص أدبي ؟ وما صلة قصد المؤلف بهذا المعنى ؟ هل يمكننا أن نأمل في فهم اعمال غربية عنا ثقافياً وتاريخياً ؟ هل الفهم « الموضوعي » ممكن ، أم كل فهم نسبي بالنسبة لوضعنا التاريخي ؟ وكما سنرى ، ثمة موضوع للرهان في هذه الموضوعات يتجاوز بكثير مجرد « التفسير الأدبي » .

بالنسبة لهوسرل ، كان المعنى « موضوعاً قصدياً » . وكان يعني بذلك أنه لا يقبل الإختزال إلى الأفعال السيكولوجية للمتحدث أو المستمع ، ولا يكون مستقلاً تماماً عن تلك العمليات الذهنية . ليس المعنى موضوعياً على النحو

الذى يكونه مقعد ، لكنه أيضاً ليس ذاتياً ببساطة . إنه نوع من الموضوع « المثالى » ، بمعنى أنه يمكن التعبير عنه بعددٍ من الطرق المختلفة لكنه يظل نفس المعنى . وفى هذا الرأى ، يكون معنى عملٍ ادبى مثبّتاً مرةً وإلى الأبد : لأنه يتماثل مع « الموضوع العقلى » الذى كان فى ذهن المؤلف ، أو « قصدهٌ » المؤلف ، وقت الكتابة .

وهذا ، بالفعل ، هو الموقف الذى إتخذه التأويلى الأمريكى أ . د . هيرش الأصغر E . D . Hirsch Jr . ، الذين يدين عمله الرئيسى صلاحية التفسير Validity in Interpretation (١٩٦٧) ديناً كبيراً لفينومنولوجيا هوسرل . وكون معنى عملٍ ما يتماثل مع ما كان يعنيه المؤلف به وقت الكتابة ، لا ينتج عنه بالنسبة لهيرش أن تفسيراً واحداً للنص هو الممكن . فقد يكون هناك عدد من التفسيرات المختلفة الصالحة ، لكنها جميعاً يجب أن تتحرك ضمن نطاق « نسق التوقعات والاحتمالات النموذجية » التى يسمح بها معنى المؤلف . كذلك لا ينكر هيرش أن العمل الأدبى قد « يعنى » أشياء مختلفة بالنسبة لأناس مختلفين فى أوقات مختلفة لكنه يزعم أن ذلك هو ، بالأصح ، مسألة « دلالة » العمل وليس « معناه » . فحقيقة أننى قد أُخرج ماكبث Macbeth بطريقة تجعلها ذات صلة بالحرب النووية لا تغير من حقيقة أن ذلك ليس ما « تعنيه » ماكبث ، من وجهة نظر شيكسبير الخاصة . فالدلالات تتغير عبر التاريخ ، بينما تظل المعانى ثابتة ، والمؤلفون يضعون المعانى ، بينما يحدد القراء الدلالات .

وفى مطابقته معنى النص بما عناه المؤلف به ، لا يفترض هيرش أن بإمكاننا دائماً الوصول إلى مقاصد المؤلف . فقد يكون المؤلف أو المؤلفة قد مات أو ماتت منذ زمن ، وقد يكون أو تكون قد نسيت ما قصدته تماماً . وينتج من ذلك أننا قد نهتدى إلى التفسير « الصحيح » للنص لكننا لا نكون أبداً فى وضع نعرف فيه ذلك . ولا يقلق ذلك هيرش كثيراً ، طالما أن موقفه الأساسى ـ أن المعنى الأدبى مطلق وغير قابل للتغير ، ومقاوم تماماً للتغير التاريخى ـ ما زال قائماً . والسبب فى أن هيرش قادر على المحافظة على هذا الموقف يتلخص اساساً فى أن نظريته فى المعنى سابقة على اللغة مثل نظرية هوسرل . فالمعنى شىء يريده المؤلف : إنه فعل ذهنى شبحى ، دون كلمات ، « يُثَبَّتُ » عندئذ إلى الابد فى منظومة معينة من العلامات المادية . إنه أمر يتعلق

بالوعى ، وليس بالكلمات . أما ممّ يتركب ذلك الوعى الذى بدون كلمات ، فذلك ما لا يجرى توضيحه . وربما اهتم القارىء أو القارئة بأن يجرب الآن أن يرفع بصره أو بصرها عن الكتابة للحظة و « يعني » شيئاً فى صمت فى عقله أو عقلها . ماذا « عنيت » ؟ وهل كان ذلك مختلفاً عن الكلمات التى صُغت فيها الإجابة للتو ؟ إن الإعتقاد بأن المعنى يتركب من كلمات مضافة إلى فعل إرادة أو قصد دون كلمات ، يماثل الإعتقاد بأننى فى كل مرة أفتح الباب « عن قصد » أقوم بفعل إرادةٍ صامت بينما أفتحه .

وهناك مشكلات بديهية تتعلق بمحاولة تحديد ما يجرى فى رأس شخصٍ ما ثم الزعم بأن هذا هو معنى قطعة من الكتابة . فمن ناحية ، يمكن لعدد ضخم من الأشياء أن يجرى فى رأس مؤلفٍ ما وقت الكتابة . وهيرش يقبل هذا ، لكنه لا يعتبر أنه يجب الخلط بين هذه الأشياء وبين « المعنى اللفظى » ، الّا أنه ، ولكى يحافظ على هذه النظرية ، يضطر لإجراء اختزال بالغ القسوة لكل ما قد يكون المؤلف قد عناه إلى ما يسميه « أنماط » المعنىٰ ، أى مقولات المعنى الطيّعة التى يقوم الناقد بتضييق النص ، وتبسيطه ، وغربلته إليها . وهكذا يمكن أن يقتصر اهتمامنا بنصٍ ما على نمطيات المعنى هذه ، التى إستُبعدت منها بعناية كل خصوصية . يجب على الناقد أن يسعى إلى إعادة بناء ما يسميه هيرش « النوع الأدبى الباطن » Intinsic Genre للنص ، ويعنى بذلك ، على وجه التقريب ، المواضعات وطرق النظر العامة التى تكون قد حكمت معانى المؤلف وقت الكتابة . وليس من المحتمل أن يتاح لنا ماهو أكثر من ذلك : فلا شك أن من المستحيل أن نستعيد بالضبط ما عناه شيكسبير بقوله « Cream - Fac,d Loon* » ، ومن ثم ، علينا أن نقنع بما يمكن أن يكون فى ذهنه عموماً . ويُفترض أن كل التفاصيل الجزئية للعمل تحكمها تلك العموميات . أما ما إذا كان ذلك منصفاً تجاه تفصيل ، وتعقيد ، والطبيعة المتناقضة للأعمال الأدبية فهذه مسألة أخرى . فمن أجل ضمان معنى العمل لكل الأزمان ، وانقاذه من تخريبات التاريخ ، يجب على النقد أن يحرس تفاصيله الفوضوية المحتملة ، ويخيطها ثانية مع مركبّ المعنى « النمطى » . وموقفه من النص تسلطى وقانونى : فأى شىء لا يمكن أن يُساق إلى داخل

---

* وغد ذووجه من قشدة ـ م

حظيرة « معنى المؤلف المحتمل » يُستبعد بعنف ، وكل شيء يبقى داخل تلك الحظيرة يتم اخضاعه بصرامة لهذا القصد الحاكم الوحيد . تم الحفاظ على المعنى الذى لا يقبل التغير للنص المقدس ، وما يفعله به المرء ، كيف يستخدمه ، يصبح مجرد مسألة ثانوية تتعلق « بالدلالة » .

ان هدف كل هذه الحراسة هو حماية الملكية الفردية . فمعنى المؤلف هو ملكه بالنسبة لهيرش ، ولا يجب أن يُسرق او يجرى التعدى عليه من جانب القارىء . معنى النص لا يجب أن يصبح اجتماعياً ، ملكية عامة لقرائه المتنوعين ، فهو لا يخص سوى المؤلف أو المؤلفة ، الذى لابد أن يكون له أولها الحقوق الحصرية فى التصرف فيه بعد أن يموت أو تموت بزمن طويل . وبشكل مثير ، يعترف هيرش بأن وجهة نظره الخاصة تعسفية تماماً فى الواقع . فليس فى طبيعة النص نفسه شيء يجبر القارىء على تفسيره وفقاً لمعنى المؤلف ، لكن الامر هو أننا اذا اخترنا الاّ نحترم معنى المؤلف فلن يكون لدينا « معيار » للتفسير ، وسوف نخاطر بفتح بوابات السدود لتؤدى إلى الفوضى النقدية . وهذا يعنى أن نظرية هيرش ، مثل معظم النظم التسلطية ، عاجزة تماماً عقلياً عن تبرير قيم حكمها الخاصة . فليس من سبب من ناحية المبدأ لتفضيل معنى المؤلف اكثر من سبب تفضيل القراءة التى يقدمها أقصر النقاد شعراً أو أطولهم قَدَماً . ودفاع هيرش عن معنى المؤلف يشبه تلك الدفاعات عن صكوك الملكية التى تبدأ بتعقّب عملية توريثها القانونية عبر القرون ، وتنتهى بالاعتراف بأنك لو رجعت بهذه العملية إلى الوراء بقدرٍ كافٍ فستجد أن هذه الصكوكُ قد تم كسبها عن طريق محاربة شخصٍ آخر من أجلها .

وحتى لو استطاع النقاد الوصول إلى قصد المؤلف ، فهل سيُرسى ذلك النصّ الادبى فى معنى محدد على نحو مضمون ؟ وماذا لو طلبنا تقريراً عن معنى مقاصد المؤلف ، ثم تقريراً عن تلك ، وهلم جّرا ؟ الضمان لا يكون ممكناً هنا الاّ إذا كانت معانى المؤلف هى ما يعنيه هيرش بها : اى أنها حقائق نقية ، صلبة ، « متماثلة مع نفسها » يمكن استخدامها بطريقة لا تقبل الشك لإرساء العمل . لكن هذه طريقة مشكوك فيها تماماً للنظر إلى أى نوع من المعنى على الإطلاق . فالمعانى ليست مستقرةً ومحددة بالدرجة التى يظنها هيرش : حتى معانى المؤلف ـ والسبب فى انها ليست كذلك هو أنها ، وهذا ما لن يعترف به ، نواتج للغة ، التى لها دائماً جانب مراوغ . ومن الصعب معرفة كيف يمكن أن

يكون للمرء قصد « نقى » أو أن يعبِّر عن معنى « نقى » ، ولا يستطيع هيرش الإعتماد على تلك الخرافات الّا لانه يجعل المعنى منفصلاً عن اللغة . إن قصد المؤلف هو نفسه « نص » مركّب ، يمكن مجادلته ، وترجمته ، وتفسيره بطرق عديدة تماما مثل أى نص آخر .

ان تمييز هيرش بين « المعنى » وبين « الدلالة » صالح بمعنى بديهى واحد فليس من المحتمل أن شكسبير فكر فى انه كان يكتب عن الحرب النووية . وحين تصف جيرترود Gertrude هاملت بأنه « سمين » فمن المحتمل أنها لا تعنى أنه مترهل ، مثلما يميل القراء الحديثون إلى الإعتقاد . لكن من المؤكد أن إطلاقية هيرش لا يمكن الدفاع عنها . فليس من الممكن ببساطة إقامة تمييز بين « ما يعنيه النص » وبين « ما يعنيه لى » . وتقريرى عما يمكن أن يكون ماكبث قد عناه فى الظروف الثقافية لعصره مازال تقريرى أنا ، المتأثر لا مفر بلغتى وبأطرى المرجعية الثقافية . فلا يمكننى مطلقاً لن انتزع قدمىّ تماماً من كل ذلك وأتوصل بطريقة موضوعية تماماً لمعرفة ما كان فعلاً فى ذهن شيكسبير . وأى مقولة من هذا النوع عن الموضوعية المطلقة هى مجرد وهم . وهيرش نفسه لا يسعى لهذا اليقين المطلق ، ويرجع ذلك بدرجة كبيرة إلى معرفته أنه لا يستطيع الحصول عليه : ولا بدله ، بدلاً من ذلك ، من الإكتفاء بإعادة بناء قصد الكاتب « المحتمل » . لكنه لا يولى إهتماماً للطرق التى لا يمكن لإعادة البناء هذه أن تمضى إلّا بها فى إطار أطره هو الخاصة والمشروطة تاريخياً للمعنى والإدراك . وفى الحقيقة ، فإن هذه « النزعة التاريخية » هى نفسها هدف جداله . إنه ، إذن ، مثل هوسرل ، يقدم شكلاً من المعرفة لا زمنياً ونزيهاً بصورة متسامية . أما كون عمله ذاته بعيداً عن النزاهة ـ كونه يعتقد أنه يحمى المعنى الذى لا يتغير للاعمال الادبية من إيديولوجيات معاصرة معينة ـ فإنه أحد العوامل التى قد تقودنا إلى النظر بريبة إلى تلك المزاعم .

أما الهدف الذى وضعه هيرش نصب عينيه فهو تأويل هايدجر ، وجادامر Gadamer ، وغيرهما . فإصرار المفكرين على أن المعنى تاريخى دائماً يفتح الباب ، بالنسبة له ، للنسبية الكاملة . فطبقاً لهذه الحجة ، يمكن للعمل الأدبى أن يعنى شيئاً بعينه يوم الإثنين وشيئاً آخر يوم الجمعة . ومن المثير للإهتمام أن نتأمل السبب الذى يدفع هيرش لإعتبار هذا الاحتمال مخيفاً

لهذه الدرجة ، لكنه لكى يوقف الفساد النسبى الطابع يعود إلى هوسرل ويجادل بأن المعنى لا يقبل التغير لأنه دائماً الفعل القصدى لفردٍ عند نقطة معينة فى الزمن . وهناك معنى بديهى تماماً يكون فيه ذلك خطأً . فإذا قلتُ لك فى ظروف معينة « أغلق الباب ! » وحين تكون قد فعلت ذلك أضيف بنفاذ صبر قائلا ، « أعنى بالطبع أن إفتح النافذة ! » ، تكون مُحِقاً تماماً فى أن تؤكد ان الكلمات الإنجليزية التى تعنى « أغلق الباب » ، تعنى ما تعنيه مهما قصدت انا منها أن تعنى . ولا يعنى هذا القول بأن المرء لا يستطيع تصوّر سياقات تعنى فيها عبارة « اغلق الباب » شيئاً مختلفاً تماماً عن معناها المعتاد : فقد تكون طريقة مجازية لقول ، « لا تجادل أكثر من ذلك » . فمعنىَ الجملة ، مثل أى جملة أخرى ، ليس بأى حال ثابتاً بصورة لا تتبدّل : وببعض المهارة يمكن للمرء أن يخترع سياقات يمكن لها أن تعنى فيها ألف شىء مختلف . لكن إذا كانت لفحة هواء تجتاح الغرفة وأنا لا ارتدى سوى ثوب السباحة ، فسوف يكون معنى الكلمات واضحاً ظرفياً ، وما لم أكن قد إرتكبت زلّة لسان أو عانيت من حالة شرود ذهن غير محسوبة فسوف يكون من غير المجدى بالنسبة لى أن أزعم أننى عنيت « فعلاً » « إفتح النافذة » . وهذا معنى بديهى واحد لا يتحدد فيه معنى كلماتى بمقاصدى الخاصة - لا يمكننى فيه ببساطة أن أختار أن أجعل كلماتى تعنى أى شىء على الاطلاق ، مثلما ظن همبتى - دمبتى Humpty - Dumpty فى حكاية اليس Alice عن خطأ أن بإمكانه أن يفعل . إن معنى اللغة مسألة اجتماعية : وهناك معنى فعلى تنتمى به اللغة إلى مجتمعى قبل أن تنتمى لى .

وهذا ما فهمه هايدجر ، وما استمر هانز - جورج جادامر Hans - Georg Gadamer فى تطويره فى كتابه الصدق والمنهج Truth And Method . فمعنى العمل الادبى ، بالنسبة لجادامر ، لا تستنفده أبداً مقاصد مؤلفه ، وبينما ينتقل العمل من سياق ثقافى أو تاريخى إلى آخر ، قد تستخلص منه معانٍ جديدة ربما لم يتوقعها ابداً مؤلفه أو جمهوره المعاصر . وهيرش يسلم بذلك بأحد المعانى لكنه يحيله إلى مجال « الدلالة » ، أما بالنسبة لجادامر ، فإن عدم الاستقرار هذا هو جزء من ذات طابع العمل نفسه . وكل تفسير هو تفسير ظرفى ، تشكله وتكبحه المعايير النسبية تاريخياً لثقافة معينة ، وليست هناك امكانية لمعرفة النص الأدبى « كما هو » ونزعة الشك هذه هى

أكثر ما يجده هيرش مثيراً للأعصاب فى التأويل الهايدجرى ، وما يشن ضده مناوشاته .

وبالنسبة لجادامر ، يكون كل تفسير لعمل من الماضى حواراً بين الماضى والحاضر . وفى مواجهة مثل هذا العمل ، فإننا ننصت بسلبية هايدجرية حكيمة إلى صوته غير المألوف ، متيحين له أن يضع همومنا الحاضرة موضع التساؤل ، لكن ما « يقوله » العمل لنا سوف يعتمد بدوره على نوع الاسئلة التى نكون قادرين على طرحها عليه ، انطلاقاً من نقطتنا المتقدمة فى التاريخ . وسيعتمد كذلك على قدرتنا على إعادة بناء « السؤال » الذى يكون العمل نفسه « إجابة » عليه ، لأن العمل هو أيضاً حوار مع تاريخه الخاص . فكل فهم هو فهم مُنتج :إنه دائماً « فهم على نحو آخر » ، تحقيق لإمكانية جديدة فى النص ، إحداث إختلاف عنه . والحاضر ليس قابلاً للفهم على الدوام الّا من خلال الماضى ، الذى يشكل معه متصلاً حياً ، والماضى يُدرك دائماً من وجهة نظرنا الجزئية فى الحاضر . وحدث الفهم يتم حين « يندمج » « أفقنا » الخاص للمعانى والافتراضات التاريخية مع « الأفق » الذى يقع فيه العمل . فى تلك اللحظة ندخل العالم الغريب للعمل الفنى ، لكننا فى نفس الوقت نضمه داخل مجالنا الخاص ، ونبلغ بذلك فهماً أكمل لأنفسنا . بدلاً من أن « نغادر المنزل » ، كما يلاحظ جادامر ، فإننا « نعود إلى المنزل .» .

من الصعب تبيّن لماذا يجد هيرش ذلك كله مثيراً للأعصاب إلى هذا الحد . فعلى العكس ، يبدو الأمر كله شديد السلاسة . فباستطاعة جادامر أن يُسلم نفسه ويُسلم الأدب برصانة لرياح التاريخ لأن أوراق الشجر المبعثرة هذه دائماً ما ستعود إلى مستقرها فى النهاية - وسوف تفعل ذلك لأن هناك جوهر مُوحِّد يعرف باسم « التقاليد » يجرى تحت كل التاريخ ، ويمتد فى صمت ليشمل الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، ومثلما مع ت. س. اليوت ، تنتمى كل النصوص « المناسِبة » valid إلى هذه التقاليد ، التى تتحدث من خلال عمل الماضى الذى أتأمله ، كما تتحدث من خلالى فى فعل التأمل « المناسب » valid . هكذا يقترن معاً بأمان الماضى والحاضر ، الذات والموضوع ، الغريب والحميم ، بواسطة كائن يشملهما معاً . ولا يُقلقُ جادمر أن مفاهيمنا المسبقة أو « قناعاتنا المسبقة » pre-understandings الضمنية الثقافية قد تمثل تحيزاً يضر بتلقى عمل الماضى الأدبى ، لأن هذه القناعات المسبقة تأتينا من

ذات التقاليد ، التى يكوِّن العمل الأدبى جزءا منها . فالتحيز عامل إيجابى وليس عاملاً سلبياً : إنْ حركة التنوير Enlightenment ، بحلمها فى معرفة نزيهة تماماً ، هى التى قادت إلى « التحيز ضد التحيز » الحديث . والتحيزات الخلاقة ، فى مقابل تلك الزائلة والمشوهة ، هى تلك التى تنشأ من التقاليد وتجعلنا على اتصال بها . وسلطة التقاليد نفسها ، فى ارتباطها مع تأملنا ـ الذاتى الشاق ، سوف تفرز مفاهيمنا المسبقة التى تكون مشروعة عن تلك التى لا تكون ـ تماماً مثلما أن المسافة التاريخية بيننا وبين عمل من أعمال الماضى ، بدلاً من أن تخلق عقبة أمام الفهم الصادق ، تساعد مثل ذلك الادراك فعلاً عن طريق تجريدها للعمل من كل ما كان ذا دلالة عابرة .

ويجدر بنا أن نسأل جادامر تقاليد من وأى تقاليد تلك التى يفكر فيها فعلاً . لأن نظريته لا تقوم إلا على أساس الافتراض الشنيع بأن هناك فعلاً تقاليد « سائدة » mainstream وحيدة ؛ وأن كل الأعمال « المناسبة »valid تشارك فيها ، وأن التاريخ يشكل متصلا Continuum مستمراً ، خالياً من الانقطاع ، والنزاع ، والتناقض الحاسمين ؛ وأن التحيزات التى ورثناها « نحن » (من ؟) . من « التقاليد » يجب التشبث بها . إنها تفترض ، بعبارة أخرى ، أن التاريخ مكان يمكننا « نحن » فيه دائماً وفى كل مكان أن نكون فى دارنا ، وأن عمل الماضى سيعمق ـ بدل أن يقلل ، مثلاً ـ من فهمنا الحاضر لأنفسنا ، وأن ما هو غريب مألوف دائماً بصورة سرية . إنها ، باختصار ، نظرية فى التاريخ فظة فى رضاها عن نفسها ، إسقاط على العالم كله لوجهة نظر يعنى « الفن » بالنسبة لها بشكل أساسى الآثار الكلاسيكية للتقاليد الألمانية الراقية . ولا يكاد يكون لديها مفهوم للتاريخ والتقاليد بوصفهما قوى قمعية مثلما هما قوى مُحرِّرة ، بوصفهما مجالين يمزقهما النزاع والسيطرة . فليس التاريخ ، بالنسبة لجادامر ، مكاناً للصراع ، والانقطاع ، والاستبعاد ، بل « سلسلة متصلة » ، نهراً دائم الجريان ، ويكاد المرء يقول ، نادياً لمن يفكرون بطريقة متشابهة . يتم ، بتسامح ، الاقرار بالاختلافات التاريخية ، إلا أن ذلك لا يتم إلا لانها تُصفى بفعالية عن طريق فهم « يعبر المسافة الزمنية التى تفصل المفسر عن النص ، وهكذا يتغلب على .. اغتراب المعنى الذى طرأ على النص » . ما من حاجة للكفاح من أجل تجاوز المسافة الزمنية بأن يقذف المرء نفسه بصورة غير عاطفية إلى الماضى ، كما اعتقد فيلهلم ديلتاى Wilhelm

بين آخرين ، حيث أن هذه المسافة قد تم عبورها فعلاً بواسطة Dilthay العادة ، والتحيز ، والتقاليد . فالتقاليد تملك سلطة يجب أن تخضع لها : ولا تكاد تكون ثمة إمكانية لتحدّى تلك السلطة تحدياً نقدياً ، ولا تصور لأن يكون تأثيرها إلا سمحاً . إن التقاليد ، كما يجادل جادامر ، « لها تبرير خارج عن نطاق حجج العقل »(٦) .

وصف جادامر التاريخ ذات مرة بأنه « المحادثة التى نكونها » . فالتأويل يرى التاريخ كحوار حىّ بين الماضى ، والحاضر ، والمستقبل ، ويسعى بصبر لازاحة العراقيل أمام هذا التواصل المتبادل الذى لا ينتهى . لكنه لا يستطيع تحمل فكرة إخفاق للتواصل لا يكون مجرد شىء عارض ، يمكن تصحيحه بمجرد تفسير نصى أكثر حساسية ، بل يكون نسقياً systematic على نحو ما : أى أنه ، كما يمكن القول ، قائم داخل بنيات الاتصال لمجتمعات بأكملها . إنه ، بتعبير آخر ، لا يمكنه أن يتوافق مع مشكلة الايديولوجيا ـ مع حقيقة أن « الحوار » الذى لا ينتهى للتاريخ البشرى يغلب عليه أن يكون مونولوجاً يلقيه ذوو السلطة لمن لا سلطة لهم ، أو أنه إذا كان « حواراً » حقاً فإن المشاركين فيه ـ الرجال والنساء ، على سبيل المثال ـ لا يحتلون مواقع متكافئة . إنه يرفض إدراك أن الخطاب واقع دائماً فى أحبولة سلطة قد لا تكون خبيثة بأية حال ، وأن الخطاب الذى تفشل فيه ، بأكثر الصور إيحاء ، عن إدراك هذه الحقيقة هو خطابها هى نفسها .

كما رأينا ، يميل التأويل إلى التركيز على أعمال الماضى : والأسئلة النظرية التى يطرحها تنبع أساساً من هذا المنظور . وليس هذا مدهشاً ، إذا أخذنا فى الاعتبار بدايات التأويل المرتبطة بالكتاب المقدس ، لكنه أيضاً أمر له مغزى : إذ يوحى بأن دور النقد الرئيسى هو جعل الكلاسيكيات مفهومة . ومن الصعب تصوّر جادامر وهو مشتبك مع نورمان ميلر Norman Mailer . وجنباً إلى جنب مع هذا التوكيد التقليدى النزعة يمضى آخر : هو افتراض أن الأعمال الأدبية تشكل وحدة « عضوية » . فالمنهج التأويلى يسعى إلى مواءمة كل عنصر من عناصر النص فى كل واحد ، فى عملية تُعرف عادة باسم « الحلقة التأويلية » : فالسمات الجزئية تكون مفهومة بالنسبة للسياق الكلى ، والسياق الكلى يصبح مفهوماً من خلال السمات الجزئية . وعموماً ، لا يضع التأويل فى

حسبانه احتمال أن تكون الأعمال الأدبية مشتتة ، وغير مكتملة ، ومتناقضة داخلياً ، رغم وجود أسباب عديدة لافتراض أنها كذلك[٧] . ويجدر بالملاحظة أن أ. د. هيرش ، رغم كل نفوره من المفاهيم العضوية الرومانسية ، يشارك هو الآخر فى تعصب أن النصوص الأدبية هى كيانات كلّية متكاملة ، وذلك لسبب منطقى : فوحدة العمل تكمن فى قصد المؤلف الذى يتخلل كل شيء . وفى الحقيقة ، ما من سبب يمنع المؤلف من أن يكون لديه مقاصد عديدة متناقضة فيما بينها ، أو يمنع قصده من أن يكون متناقضاً ذاتياً ، لكن هيرش لا يبحث هذه الاحتمالات .

أما أحدث تطورات التأويل فى ألمانيا فيعرف باسم « جماليات التلقى » أو « نظرية التلقى » ، وبخلاف جادامر ، لا يركز على نحو حصرى على أعمال الماضى . فنظرية التلقى تفحص دور القارئ فى الأدب ، وهى تطور جديد من هذه الزاوية . وفى الحقيقة يمكن للمرء أن يقسم تاريخ نظرية الأدب الحديثة بصورة أولية جداً إلى ثلاث مراحل : انشغال بالمؤلف (الرومانسية والقرن التاسع عشر) ؛ واهتمام حصرى بالنص (النقد الجديد) ؛ وتحول ملحوظ فى الاهتمام إلى القارئ فى السنوات الأخيرة . وقد كان القارئ دائماً أقل أطراف هذا الثلاثى حظاً ـ وهذا أمر غريب ، حيث أنه بدون القارئ أو القارئة لن تكون هناك نصوص أدبية على الاطلاق . فالنصوص الأدبية لا توجد على أرفف الكتب : بل هى سيرورات للدلالة لا تتجسد إلا فى ممارسة القراءة . لكى يحدث الأدب ، فإن القارئ حيوى بقدر حيوية المؤلف .

ما الذى ينطوى عليه فعل القراءة ؟ لنأخذ ، بصورة عشوائية تقريباً ، الجملتين الافتتاحيتين من رواية : (What did you make of the new couple ?) the Hanemas, Piet and Angela were undressing (ازواج ، لجون آبدايك (John Updike, Couples)* . ماذا نستخلص من هذا ؟ ربما نرتبك للحظة إزاء النقص الظاهرى للارتباط بين الجملتين ، حتى

* « ماذا كان رأيك فى الزوجين الجديدين ؟ » كان الزوجان هانيما ، بيت وأنجيلا ، يخلعان ملابسهما ؟ . ونلاحظ ان الترجمة تنطوى على استنتاجات أحدهما ان Couple لاتعنى زوجين فقط بل كذلك تعنى شخصين متحابين او رفيقين وأن Hanemas تعبير عن علاقة زواج بين بيت وأنجيلا مستبعدين احتمال أن يكونا من نفس العائلة ـ م

ندرك أن ما يعمل هنا هو العُرف الأدبى الذى يمكننا بواسطته أن ننسب قطعة من الحديث المباشر إلى شخصية حتى لو لم يفعل النص نفسه ذلك على نحو صريح . إننا نحزر أن إحدى الشخصيات ، ربما بيت أو أنجيلا هانيما ، تلقى العبارة الافتتاحية ، لكن لماذا نفترض ذلك ؟ ربما لم تكن العبارة الموضوعة بين علامتى تنصيص قد نُطِقت على الاطلاق : فقد تكون خاطراً ، أو سؤالا سأله شخص آخر ، أو اقتباساً تصديرياً موضوعاً فى مفتتح الرواية . وربما تكون موجهة إلى بيت وأنجيلا من جانب شخص آخر ، أو من جانب صوت مفاجىء من السماء . وأحد الأسباب التى تجعل الحل الأخير يبدو غير محتمل هو أن السؤال عامى بعض الشىء بالنسبة لصوت من السماء ، وربما نعرف أن أبدايك كاتب واقعى عموماً ولا يلجأ عادة إلى مثل هذه الأدوات ؛ لكن نصوص مؤلف ما لا تشكل بالضرورة كُلا متسقاً وقد يكون أمرا غير حكيم أن نستند بشدة على هذا الافتراض . ومن غير المحتمل على أسس واقعية أن يكون السؤال موجهاً من قبل كورس من الناس يتحدثون فى صوت واحد ، ومن غير المحتمل بعض الشىء أن يكون موجهاً من قبل شخص آخر بخلاف بيت وأنجيلا هانيما ، حيث أننا نعلم فى اللحظة التالية أنهما يخلعان ملابسهما ، وربما خمننا أنهما رفيقان متزوجان ، ونحن نعلم أن الزوجين ، فى ضاحية بيرمنجهام التى نسكنها على الأقل ، لا يمارسان خلع ملابسهما سوياً أمام طرف ثالث ، مهما كان ما يفعلانه كلٌ على حدة .

ربما نكون قد قمنا فعلاً بمنظومة كاملة من الاستنتاجات بينما نقرأ هاتين العبارتين . فقد نستنتج ، مثلا ، أن الزوجين Couple المشار إليهما هما رجل وامرأة ، رغم عدم وجود شىء حتى الآن يخبرنا بأنهما ليسا امرأتين أو جروين مخططين . ونحن نفترض أن من يطرح السؤال مهما كان لا يقرأ الخواطر ، إذ لن تكون هناك حاجة للسؤال عندئذ . وقد نشك فى أن السائل يُقدر حكم المخاطب ، رغم عدم وجود سياق كاف بعد لنحكم بأن السؤال توبيخى أو استفزازى . ونحن نتخيل أن عبارة The Hanemas الزوجين هانيما ، ربما كانت فى تقابل نحوى مع عبارة (Piet and Angela) بيت وأنجيلا ، للإشارة إلى أن هذا هو اسم العائلة لهما ، مما يقدم دليلاً ذا مغزى على أنهما متزوجان . لكننا لا نستطيع استبعاد احتمال وجود مجموعة من الناس تحمل اسم هانيما علاوة على بيت وأنجيلا ، وربما قبيلة كاملة منهم ،

وأنهم جميعاً يخلعون ملابسهم فى قاعة ضخمة . وحقيقة أن بيت وآنجيلا يتقاسمان نفس اللقب لا تؤكد أنهما زوج وزوجة : فقد يكونا أخاً وأختاً أو أباً وإبنة ، أو أماً وإبناً ، متحررين بوجه خاص أو يغشيان المحارم . وقد افترضنا ، رغم ذلك ، أنهما يخلعان ملابسهما على مرأى أحدهما من الآخر ، بينما لم يخبرنا شىء بعد أن السؤال لا يلقى صياحاً من غرفة نوم أو كابينة بلاج إلى أخرى . وربما كان بيت وآنجيلا طفلين صغيرين ، رغم أن التعقيد النسبى للسؤال يجعل ذلك غير محتمل . ربما يكون معظم القراء قد افترضوا عند هذا الحد أن بيت وآنجيلا هاينيما هما زوجان يخلعان ملابسهما معاً فى غرفة نومهما بعد حدث ما ، ربما كان حفلة ، كان يحضرها زوجان جديدان ، لكن شيئاً من هذا لم يُقل فعلاً .

وحقيقة أن هاتين هما أول جملتين فى الرواية تعنى ، بالطبع ، أن الكثير من هذه الأسئلة سوف يُجاب عليها بينما نواصل القراءة . لكن عملية التخمين والاستنتاج التى يقودنا إليها جهلنا هنا هى ببساطة مثال أكثر حدة ودرامية لما نفعله طول الوقت عندما نقرأ . وأثناء المضى فى القراءة سنصادف مشكلات كثيرة أخرى ، لا يمكن حلها سوى بإجراء افتراضات أخرى . سوف نُعطى أنواع الحقائق المحجوبة عنا فى هاتين الجملتين ، لكن سيظل علينا أن نبنى لها تفسيرات قابلة للتساؤل . إن قراءة مفتتح رواية آبدايك يجعلنا ننخرط فى كمية مدهشة من الجهد المركب واللاواعى بدرجة كبيرة : ورغم أننا نادراً ما نلاحظ ذلك ، فإننا منهمكون طول الوقت فى بناء الفرضيات بشأن معنى النص . إن القارىء يصنع ترابطات ضمنية ، ويملأ الفجوات ، ويستخلص الاستنتاجات ويختبر الأحاسيس الباطنية : وعمل ذلك يعنى السير على هدى معرفة ضمنية بالعالم عموماً وبالأعراف الأدبية خصوصاً . والنص نفسه فى الواقع لا يزيد عن كونه سلسلة من « المفاتيح » cues للقارىء ، من الدعوات لبناء قطعة من اللغة فى معنى . وفى مصطلحات نظرية التلقى ، يقوم القارىء « بإضفاء التعين » Concretizes على العمل الأدبى ، الذى لا يتجاوز أن يكون سلسلة من العلامات السوداء المنظمة على الصفحة . وبدون هذه المشاركة الفعالة المتصلة من جانب القارىء ، لن يكون هناك عمل أدبى على الاطلاق . ومهما بدا العمل متماسكاً ، فإن أى عمل بالنسبة لنظرية التلقى يتكون فعلاً من « فجوات » gaps ، تماماً مثل الجداول بالنسبة للفيزياء

الحديثة ـ مثلاً ، الفجوة بين الجملتين الأولى والثانية فى أزواج ، حيث لابد للقارىء أن يقدم ارتباطاً مفقوداً . والعمل ملىء « بأوجه عدم التحدد » ، أى بالعناصر التى تعتمد فى تأثيرها على تفسير القارىء ، والتى يمكن تفسيرها بعدد من الطرق المختلفة ، وربما المتعارضة فيما بينها . والمفارقة فى ذلك هى أنه كلما زادت المعلومات التى يقدمها العمل ، كلما أصبح غير محدد بدرجة أكبر . وعبارة شيكسبير (secret black and midnight hags)* تُضيق بمعنى من المعانى أنواع العفاريت المقصودة ، وتجعلها أكثر تحديداً ، لكن لأن النعوت الثلاثة جميعها غنية بالايحاءات ، وتثير استجابات مختلفة فى مختلف القراء ، فقد جعل النص نفسه أقل تحدداً فى محاولته لأن يصبح أكثر تحدداً .

إن عملية القراءة ، بالنسبة لنظرية التلقى ، هى دائماً عملية دينامية ، حركة مركبة وتفتح خلال الزمن ، والعمل الأدبى نفسه يوجد كمجرد ما أسماه المنظر البولندى رومان إنجاردن Roman Ingarden منظومة من « التخطيطات » Schemata ، أو التوجيهات العامة ، التى يجب أن يحققها القارىء . ولكى يفعل ذلك ، سوف يجلب القارىء إلى العمل « قناعات مسبقة » معينة ، أى سياقاً غائماً من المعتقدات والتوقعات التى سيتم فى إطارها تقييم مختلف سمات العمل . إلا أنه مع تقدم عملية القراءة ، سوف تتعدل هذه التوقعات نفسها بما نتعلمه ، وتبدأ الحلقة التأويلية فى الدوران ـ متحركةً من الجزء إلى الكل ثم إلى الجزء مرة ثانية . وفى مجاهدته من أجل بناء معنى متماسك من النص ، سيختار القارىء أو القارئة وينظم عناصره فى كليات متسقة ، مستبعداً بعضها ومبرزا بعضها إلى الصدارة ، و « مضفياً التعين » على عناصر معينة بطرق معينة ، وسيحاول القارىء أو القارئة أن يجمع المنظورات المختلفة ضمن العمل معاً ، أو ينتقل من منظور إلى منظور لكى يشيد « وهما » متكاملاً . وما تعلمناه فى الصفحة الأولى سيخبو ويصبح « مختصراً » Foreshortened فى الذاكرة ، ربما ليتحدد جذرياً بما سنتعلمه فيما بعد . فالقراءة ليست حركة مستقيمة إلى الأمام ، مجرد مسألة تراكمية : إذ أن تخميناتنا الأولية تُولِّد إطاراً مرجعياً لتفسير ما يتلوها ، لكن ما يتلوها قد يبدل على نحو استرجاعى فهمنا الأصلى ، مركزاً الضوء على بعض سماته

* عفاريت منتصف الليل السوداء السرية ـ م

ومزيحاً غيرها إلى الخلفية . وأثناء استمرارنا فى القراءة نطرح افتراضات ، ونراجع معتقدات ، ونقوم باستنتاجات وتوقعات تزداد تعقداً باستمرار ؛ فكل جملة تفتح أفقاً يتم تأكيده ، أو تحديه ، أو تدميره من جانب الجملة التالية . ونحن نقرأ إلى الوراء وإلى الأمام فى آن واحد ، متنبئين ومسترجعين ، وربما واعين بتحققات ممكنة للنص أنكرتها قراءتنا . وإضافة إلى ذلك ، فإن كل هذه الفعالية المعقدة تنجز على مستويات كثيرة فى وقت واحد ، لأن النص له « خلفيات » backgraunds و « صدارات » Foregrounds ، ووجهات نظر قصّية مختلفة ، وطبقات بديلة للمعنى ، نتحرك نحن بينها باستمرار .

إن فولفجانج إيزر Wolfgang Iser ، الذى ينتمى إلى ما يطلق عليه اسم مدرسة كونستانس Constace لجماليات التلقى ، والذى كنت أناقش نظرياته فيما سبق بدرجة كبيرة ، يتحدث فى كتابه **فعل القراءة** (١٩٧٨) The Act of Reading عن « الاستراتيجيات » التى تجعلها النصوص تعمل ، وعن « المجموعات المصنفة الدائمة » repertoires من التيمات والاشارات المألوفة التى تحتويها . ونحن ، لكى نقرأ على الاطلاق ، بحاجة إلى أن نألف التقنيات والأعراف الأدبية التى ينشرها عمل معين ، ولابد أن نمسك إلى حد ما بزمام « شفراته » codes ، ونعنى بها القواعد التى تحكم منهجياً الطرق التى يُنتج بها معانيه . لنتذكر مرة أخرى لافتة مترو لندن التى ناقشتها فى المُقدمة : Does must be carried on the escalator* فلكى أفهم هذه الملاحظة أجدنى بحاجة إلى القيام بماهو أكثر من مجرد قراءة كلماتها الواحدة تلو الأخرى . فأنا بحاجة إلى أن أعرف ، على سبيل المثال ، أن هذه الكلمات تنتمى إلى ما يمكن تسميته « شفرة مرجعية » ـ إن اللافتة ليست مجرد قطعة تزيينية من اللغة موضوعة هناك لتسلية الركاب ، لكن يجب أخذها على أنها تشير إلى سلوك الكلاب والركاب الفعليين على السلالم المتحركة الفعلية . ولابد لى أن أستنفر معرفتى الاجتماعية العامة لادراك أن اللافتة قد وضعتها السلطات هناك ، وأن لدى هذه السلطات سلطة معاقبة المخالفين ، وأننى كعضو من الجمهور تجرى مخاطبتى بصورة ضمنية ، وكل هذه الأشياء ليست واضحة فى الكلمات نفسها . على ، بعبارة أخرى ، أن أعتمد على شفرات

* يجب أن تُحمل الكلاب على السلم المتحرك ـ م

وسياقات اجتماعية معينة لكى افهم الملحوظة بصورة صحيحة . لكننى كذلك بحاجة إلى أن أجعل هذه الشفرات والسياقات تتفاعل مع شفرات أو أعراف القراءة ـ وهى أعراف تخبرنى بأن « السلم المتحرك » يُقصد به the escalator هذا السلم المتحرك وليس سلما متحركا فى الباراجواى ، وأن must be carried يجب أن تُحمل » تعنى « يجب ان تُحمل الآن ، وهلمّ جرّا . ويجب أن ادرك أن « جنس » genre اللافتة هو بحيث يجعل من غير المحتمل ، تماماً ان يكون الالتباس الذى ذكرته فى المقدمة « مقصوداً » فعلا . وليس من السهل التمييز هنا بين الشفرات « الاجتماعية » و « الأدبية » : فإضفاء التعين على « السلم المتحرك » the escalator باعتباره « هذا السلم المتحرك » this escalator ، وذلك بتبنى عُرف قراءة يمحو الالتباس ، هو نفسه أمر يعتمد على شبكة كاملة من المعرفة الاجتماعية .

إننى ، إذن ، افهم الملحوظة بتفسيرها بالنسبة لشفرات معينة تبدو مناسبة ؛ لكن هذا ليس كل ما يحدث عند قراءة الأدب بالنسبة لايزر . إذ لو كان هناك « تلاؤم » Fit تام بينّ الشفرات التى تحكم الأعمال الأدبية وبين الشفرات التى طبقناها لتفسير هذه الأعمال ، لأصبح كل الأدب غير ملهم مثله مثل لافتة مترو لندن . والعمل الأدبى الأشد فعالية بالنسبة لايزر هو العمل الذى يدفع القارىء أو القارئة إلى وعى نقدى جديد بشفراته وتوقعاته وشفراتها وتوقعاتها المألوفة . إن العمل يطرح للتساؤل ويحول المعتقدات الضمنية التى نجلبها إليه ، و « يزعزع » disconfirms عاداتنا الروتينية فى الادراك وهكذا يجبرنا على الاعتراف بها على ما هى عليه للمرة الأولى . وبدلا من مجرد تدعيم إدراكاتنا المعطاة ، فإن العمل الأدبى القيم ينتهك أو يتخطى هذه الطرق المعيارية للرؤية ، وهكذا يعلمنا شفرات جديدة للفهم . وهنا ثمة تواز مع الشكلية الروسية : فخلال فعل القراءة ، يجرى « نزع الألفة » عن افتراضاتنا المتعارف عليها ، وتشييؤها إلى النقطة التى يمكننا فيها أن ننقدها ومن ثم نراجعها . وإذا كنا نُعدل النص باستراتيجاتنا للقراءة ، فإنه يُعد لنا فى نفس الوقت : ومثل الأشياء فى تجربة علمية ، فإنه قد يجيب « إجابة » غير متوقعة على « أسئلتنا » . وكل معنى القراءة بالنسبة لنا قد مثل إيزر ، هو أنها تجعلنا على وعى أعمق بذواتنا ، وتبلور وجهة نظر نقدية لهوياتنا . وكأن ما كنا « نقراه » ، ونحن نشق طريقنا خلال كتاب ، هو انفسنا .

تقوم نظرية التلقى عند إيزر ، فى الحقيقة ، على أساس أيديولوجيا إنسانية ليبرالية : على أساس اعتقاد بأننا أثناء القراءة يجب أن نكون مرنين ومتفتحى الذهن ، مستعدين لأن نطرح معتقداتنا للتساؤل ونسمح لها بأن تتحول . ويخلف هذا الطرح يمكن تأثير تأويل جادامر ، بثقته فى معرفة الذات تلك التى ازدادت ثراءً ، والتى تنبع من اللقاء مع غير المألوف . لكن نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، مثل معظم المذاهب من هذا النوع ، أقل ليبرالية مما تبدو للوهلة الأولى . فهو يكتب أن القارىء ذا الالتزامات الأيديولوجية القوية يمكن أن يكون قارئاً غير مناسب ، حيث أن انفتاح هذا القارىء أو القارئة أمام القوة التحويلية للأعمال الأدبية يكون أقل احتمالاً . وهذا يتضمن أننا لكى نمر بالتحول على يد النص ، يجب أن نكتفى ، فى المقام الأول ، بالإيمان بمعتقداتنا بصورة مؤقتة تماماً . فالقارىء الجيد الوحيد يجب أن يكون ليبرالياً **بالفعل** : إن فعل القراءة ينتج نوعاً من الذات الانسانية تفترضه القراءة سلفاً هو الآخر . وهذا متناقض أيضاً على نحو آخر : لأننا إذا كنا نكتفى بالإيمان بمعتقداتنا بخفة فى المقام الأول ، فإن جعل النص يطرحها للتساؤل ويخربها ليس أمراً بالغ الدلالة فى الحقيقة . وبعبارة أخرى ، لن يكون قد حدث الكثير فعلاً . فلن يكون قد تم توبيخ القارىء أو القارئة بشكل جذرى ، بقدر ما سيكون قد عاد ببساطة إلى نفسه أو إلى نفسها كذات ليبرالية على نحو أشمل . إن كل ما يخص الذات القارئة يُطرح للتساؤل خلال فعل القراءة ، باستثناء نوع الذات (الليبرالية) الذى تكونه : فهذه الحدود الأيديولوجية لا يمكن نقدها بأية حال ، لأن النموذج بكامله سينهار عندئذ . بهذا المعنى ، تكون التعددية والنهاية المفتوحة لعملية القراءة مسموحاً بهما لأنهما تفترضان سلفاً نوعاً معيناً من الوحدة المقفلة التى تظل دوماً فى مكانها : أعنى وحدة الذات القارئة ، التى يجرى انتهاكها وتخطيها فقط لكى تعود إلى نفسها على نحو أكثر إكتمالاً . ومثلما مع جادامر ، فإننا نستطيع أن نغزو الأراضى الأجنبية لأننا دائماً فى دارنا بصورة سرية . ونوع القارىء الذى سيؤثر فيه الأدب أعمق تأثير هو ذلك المتسلح فعلاً بالنوع « الصحيح » من القدرات والاستجابات ، والماهر فى تشغيل تقنيات نقدية معينة ، والمدرك لأعراف أدبية معينة . لكن هذا هو ، على وجه الدقة ، نوع القارىء الذى يكون أقل احتياجاً للتأثر . ومثل هذا القارىء « متحول » من البداية ، ومستعد للمخاطرة بالمزيد من التحول بسبب هذه الحقيقة . فلكى تقرأ الأدب

« بفعالية » لابد أن تطبق قدرات نقدية معينة ، قدرات تعرف دائماً على نحو إشكالى ، لكن هذه القدرات على وجه الدقة هى التى سيعجز « الأدب » عن طرحها للتساؤل ، لأن وجوده ذاته يعتمد عليها . وما عرفته على أنه عمل « أدبى » سيكون دائما وثيق الارتباط بما تعتبره تقنيات نقدية « مناسبة » : فالعمل « الأدبى » سيعنى ، بدرجة أو بأخرى ، العمل الذى يمكن إضاءته على نحو مفيد بواسطة هذه المناهج فى البحث . لكن فى هذه الحالة تكون الحلقة التأويلية حلقة شريرة بالفعل وليست حلقة خيرة : فما تستخلصه من العمل سيعتمد بدرجة كبيرة على ما تضعه فيه فى المقام الأول ، وليس هناك مجال كبير لأى « تحدٍ » عميق الجذور للقارئ . ويبدو أن إيزر يتجنب هذه الحلقة الشريرة بالتأكيد على قدرة الأدب على تمزيق وتغيير هيئة شفرات القارئ : لكن ذلك نفسه ، كما أوضحت ، يفترض فى صمت نفس نوع القارئ « المعطى » الذى يأمل فى توليده من خلال القراءة . إن انغلاق الدائرة بين القارئ والعمل يعكس انغلاق مؤسسة الأدب الأكاديمية ، التى لا تحتاج إلى الانتساب إليها إلا أنواع معينة من النصوص والقراء .

إن مذاهب الذات الموَحَّدة والنص المغلق تكمن بصورة مستترة تحت النهاية المفتوحة الظاهرية لجانب كبير من نظرية التلقى . فنجد أن رومان إنجاردن فى كتابه **العمل الفنى الأدبى** (١٩٣١) The Literary Workof Art يفترض بصورة دوجمائية أن الأعمال الأدبية تشكل كليات عضوية ، ومعنى ملء القارئ لفجوات « أوجه عدم التحدد » فيها هو إكمال هذا التناغم . يجب على القارئ أن يربط بين مختلف أجزاء وشرائح العمل بطريقة « ملائمة » ، وبالأحرى على غرار كتب صور الأطفال التى تلونها طبقاً لتعليمات الصانع . إن النص ، بالنسبة لانجاردن يأتى مجهزاً سلفاً بأوجه عدم تحدده ، ولابد للقارئ أن يضفى عليه التعين « بطريقة صحيحة » . وهذا يحد من نشاط القارئ ، ويختزله أحياناً إلى ما يقرب من مناول أدبى ، يتلكأ ويملأ فجوات عدم التحدد . لكن إيزر صاحب عمل أكثر ليبرالية ، يمنح القارئ درجة أكبر من المشاركة مع النص : فالقراء المختلفون أحرار فى أن يحققوا النص بطرق مختلفة ، وليس هناك تفسير صحيح وحيد يستنفد طاقته السيمانطيقية . لكن هذا الكرم مشروط بتوجيه واحد مشدد : إذ يجب على القارئ أن يبنى النص بحيث يجعله متسقاً داخلياً . ونموذج إيزر للقراءة

وظيفى أساساً : إذ يجب جعل الأجزاء تتوافق بصورة متجانسة مع الكل . وخلف هذا التعصب التعسفى ، فى الحقيقة ، يكمن تأثير علم نفس الجشتالت Gestalt ، باهتمامه بتكامل المدركات المستترة فى كل مفهوم . وإنه لحقيقى أن هذا التعصب من العمق فى النقاد الحديثين لدرجة يصعب معها النظر إليه على أنه مجرد تعصب ـ أى على أنه تفضيل مذهبى ، لا يقل قابلية للنقاش وللخلاف عن أى تعصب آخر . وليس هناك حاجة مطلقاً لافتراض أن الأعمال الأدبية إما أنها تكون أو يجب أن تكون كليات متناغمة ، وأن الاحتكاكات والتصادمات الموحية العديدة للمعنى يجب أن يقوم النقد الأدبى « بتوليفها » processed بلطف لحثها على أن تفعل ذلك . إن إيزر يرى أن إنجاردن مفرط فى « نزعته العضوية » فى آرائه عن النص ، ويقدر الأعمال الحداثية ، المتعددة الجوانب ، وذلك ، جزئياً ، لأنها تجعلنا واعين ذاتياً بدرجة أكبر بجهد تفسيرها . لكن ، وفى نفس الوقت ، فإن « انفتاح » العمل هو شىء يجب إزالته تدريجياً ، بينما يتوصل القارىء إلى بناء فرضية عمل يمكنها أن تستوعب وأن تجعل أكبر عدد من عناصر العمل متماسكة فيما بينها .

إن أوجه عدم التحدد تحفزنا للقيام بفعل إلغائها ، لنحل محلها معنى مستقراً . إنها ، بتعبير إيزر التسلطى الموحى ، يجب « تطبيعها » ـ أى ترويضها وإخضاعها لبنية معنى راسخة . إن القارىء ، فيما يبدو ، منخرط فى منازلة النص قدر انخراطه فى تفسيره ، يجاهد لتثبيت إمكانياته الفوضوية « متعددة الدلالة » ضمن إطار يمكن التحكم فيه . ويتحدث إيزر بصراحة تامة عن « اختزال » هذه الامكانيات المتعددة الدلالة إلى نوع من النظام ـ وربما فكر المرء فى أنها طريقة غريبة للحديث بالنسبة لناقد « تعددى » . وما لم يتم ذلك ، فإن الذات القارئة الموحدة ستكون مهددة ، وتصبح غير قادرة على أن تعود إلى نفسها ككيان متوازن من خلال علاج « التصحيح الذاتى » للقراءة .

من المفيد دائماً اختبار أى نظرية أدبية بأن نسأل : كيف يمكن أن تعمل مع رواية جويس Joyce صحوة فينيجان Finnegan's Wake ؟ والاجابة فى حالة إيزر لابد أن تكون : ليس على ما يرام تماماً . من المعترف به أنه يتناول رواية جويس يوليسس Ulysses ؛ لكن اهتماماته النقدية الرئيسية تنصب على

فن القص الواقعى منذ القرن الثامن عشر ، وهناك طرق يمكن بها جعل يوليسس تتمشى مع هذا النموذج . فهل يمكن لرأى إيزر فى أن الأدب الأكثر صلاحية يقلق ويتخطى الشفرات الجاهزة ، أن يصلح بالنسبة للقراء المعاصرين لهوميروس ، أو دانتى ، أو سبنسر ؟ أليست وجهة نظر أكثر تعبيراً عن ليبرالى أوربى حديث ، من المؤكد أن « أنساق الفكر » بالنسبة له تحمل رنّة سلبية أكثر منها إيجابية ، ومن ثم فإنه سينظر إلى نوع الفن الذى يبدو أنه يدّمرها ؟ ألم يقم جزء كبير من الأدب « المناسب » Valid على وجه الدقة بتأكيد الشفرات الجاهزة لعصره بدل أن يقلقها ؟ إن تحديد موضع قوة الفن فيما هو سلبى أساساً ـ فيما يتخطى وينزع الألفة ـ يعنى بالنسبة لكل من إيزر والشكليين موقفاً محدداً ضمنياً تجاه الأنساق الاجتماعية والثقافية لعصر المرء : وهو موقف يعادل ، فى الليبرالية الحديثة ، الشك فى أنساق الفكر بوصفها كذلك . وقدرة الليبرالية على فعل ذلك تعدّ شهادة بليغة على تناسيها لنسق فكرى محدد : هو ذلك الذى يعزز موقفها .

وحتى ندرك حدود نزعة إيزر الانسانية الليبرالية ، سنعارضه بإيجاز بمنظر آخر من منظرى التلقى ، هو الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . إن تناول كتاب بارت لذة النص (١٩٧٣) . The Pleasure of the Text مختلف عن تناول إيزر بقدر ما يتخيل المرء ـ وهو الاختلاف ، من زاوية القالب النمطى ، بين لذى فرنسى وعقلانى ألمانى . وبينما يركز إيزر أساساً على العمل الواقعى ، يقدم بارت تقريراً شديد التعارض عن القراءة بأن يأخذ النص الحداثى ، وهو نص يذيب كل معنى متمايز إلى تلاعب حرّ بالكلمات ، ويسعى إلى فك أنساق الفكر القمعية عن طريق الزلات والهفوات التى لا تنقطع للغة . ومثل هذا النص لا يتطلب « علم تأويل » hermeneutics بقدر ما يتطلب « علم شبق » erotics : فحيث أنه لا توجد طريقة لاحتجازه فى معنى محدد ، فإن القارىء يسترسل ببساطة فى الانزلاق المعذب للعلامات ، فى الومضات المستفزة للمعانى التى تطفو لتعود للغوص . إن القارىء ، الواقع فى أحبولة هذا الرقص الجياش للغة ، والذى يجد البهجة فى أنسجة الكلمات ذاتها ، يعرف اللذات الهادفة لبناء نسق متماسك ، ولربط العناصر النصية معاً ببراعة لتدعيم الذات الموحدة ، أقل مما يعرف نوبات الشعور المازوكى بأن الذات محطمة ومبعثرة خلال الأحبولة المتشابكة للعمل نفسه . إن القراءة

تشبه المختبر أقل مما تشبه المخدع . وبدلاً من أن يعيد النص الحداثى القارىء إلى نفسه ، فى استعادة نهائية ما لذاتيته التى طرحها فعل القراءة للتساؤل ، فإنه يفجر الهوية الثقافية المضمونة للقارىء أو القارئة ، فى متعة Jouissance تعدّ بالنسبة لبارت نعمة قراءة وذروة جنسية .

ربما يكون القارىء قد خمن أن نظرية بارت لا تخلو من مشكلات . فثمة شىء مزعج بعض الشىء فى نزعته اللذية الطليعية مطلقة العنان فى عالم يفتقر فيه الآخرون إلى الغذاء وليس فقط إلى الكتب . وإذا كان إيزر يقدم لنا نموذجاً « معيارياً » متجهماً يكبح جماح الامكانيات اللا محدودة للغة ، فإن بارت يقدم لنا خبرة خاصة ، لا ـ اجتماعية ، وفوضوية فى جوهرها ، ربما لا تزيد عن كونها الوجه الآخر لنموذج إيزر . فكلا الناقدين يكشف عن نفور ليبرالى من الفكر النسقى ، وكلاهما ، بطرق مختلفة ، يجهل وضع القارىء فى التاريخ . فالقراء لا يصادفون النصوص فى فراغ بالطبع : فكل القراء لهم أوضاعهم الاجتماعية والتاريخية ، والطريقة التى يفسرون بها الأعمال الأدبية سوف تتشكل بعمق نتيجة لهذه الحقيقة . وإيزر واع بالبعد الاجتماعى للقراءة ، لكنه يختار أن يركز اساساً على جوانبها « الجمالية » ؛ وهناك عضو فى مدرسة كونستانس له عقلية أكثر تاريخية هو هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss ، وهو يسعى بطريقة جادامرية لتحديد موقع العمل الأدبى ضمن « أفقه » التاريخى ، أى سياق المعانى الثقافية التى أنتج العمل فى إطارها ، ثم يستكشف العلاقات المتغيرة بين هذا الأفق وبين « الآفاق » المتغيرة لقرائه التاريخيين . وهدف عمله هو إنتاج نوع جديد من التاريخ الأدبى ـ تاريخ لا يتمحور حول المؤلفين ، والمؤثرات ، والاتجاهات الأدبية ، بل حول الأدب كما تعرفه وتفسره مختلف لحظات « تلقيه » التاريخى . ولا يعنى هذا أن الأعمال الأدبية نفسها تظل ثابتة ، بينما تتغير تفسيراتها : فالنصوص والتقاليد الأدبية تتحول هى نفسها بنشاط وفقاً لمختلف « الآفاق » التاريخية التى يجرى تلقيها فى إطارها .

وهناك دراسة أكثر تفصيلاً للتلقى الأدبى هى كتاب جان ـ بول سارتر Jean - PaulSartre ، **ما هو الأدب ؟** (١٩٤٨) What is Literature . وما يوضحه كتاب سارتر هو حقيقة أن تلقى العمل لا يكون أبداً مجرد حقيقة

« خارجية » تتعلق به ، أمر متوقف على عروض الكتب ومبيعات المكتبات . إنه بعد مكون للعمل ذاته . فكل نص أدبى يبنى نتيجة إحساس بجمهوره المحتمل ، ويتضمن صورة لمن كتب من اجلهم : كل عمل يحول فى داخله إلى شفرة ما يسميه إيزر « القارىء الضمنى » ، ويلمح فى كل إيماءاته إلى نوع « المخاطب » الذى يتوقعه . إن « الاستهلاك » ، فى الانتاج الادبى مثلما فى أى نوع آخر من الانتاج ، هو جزء من عملية الانتاج ذاتها . وإذا بدأت رواية بعبارة (Jack Staggered red-nosd out of the pub)* فإنها تتضمن بالفعل قارئاً يفهم الانجليزية المتقدمة ، ويعلم ما هو الـ Pub (الحانة) ، ولديه معرفة ثقافية بالارتباط بين الكحول والتهاب الوجه . وليس الأمر مجرد أن الكاتب « يحتاج إلى جمهور » : فاللغة التى يستخدمها تتضمن بالفعل مجالاً من الجمهور المحتمل بدلاً من مجال آخر ، وليس هذا أمراً يكون له فيه اختيار واسع بالضرورة . وقد لا يكون فى ذهن كاتب ما نوع معين من القراء على الاطلاق ، وقد يكون غير مبال مطلقاً بمن يقرأ عمله ، لكن نوعاً معنياً من القراء يكون متضمناً بالفعل داخل فعل الكتابة ذاته ، بوصفه بنية داخلية للنص . وحتى حين أتحدث إلى نفسى ، فإن منطوقاتى لن تكون منطوقات على الاطلاق ما لم تتوقع هى ، وليس أنا ، مستمعاً محتملاً . ثم تنتقل دراسة سارتر لتطرح سؤال « لمن يكتب المرء ؟ » ، لكن بمنظور تاريخى وليس « وجودياً » . وتتتبع مصير الكاتب الفرنسى منذ القرن السابع عشر ، حيث كان الأسلوب « الكلاسيكى » يشير إلى عقد مبرم أو إطار مشترك للافتراضات بين المؤلف والجمهور ، إلى الوعى بالذات الداخلى الأدب القرن التاسع عشر الموجه بصورة لا يمكن تجنبها إلى برجوازية كان يحتقرها . وتنتهى بمأزق الكاتب « الملتزم » المعاصر ، الذى لا يستطيع توجيه عمله لا إلى البرجوازية ، ولا إلى الطبقة العاملة ، ولا إلى أسطورة ما عن « الإنسان عموماً » .

يبدو أن نظرية التلقى من نوع ياوس وايزر تثير مشكلة ابستمولوجية ملحة . لأن المرء إذا اعتبر « النص فى ذاته » نوعا من الهيكل العظمى ، منظومة من « التخطيطات » التى تنتظر التعين بطرق مختلفة على يد قراء مختلفين ، فكيف يمكن للمرء أن يناقش هذه التخطيطات على الاطلاق دون أن

* ترنح جاك خارجاً من الحانة محمرّ الأنف .

يكون قد أكسبها التعين فعلا ؟ وعند الحديث عن « النص ذاته » ، وقياسه على أنه معيار في مقابل التفسيرات الخاصة له ، هل يتناول المرء شيئاً أكثر من تعيينه الخاص له ؟ وهي يدعي الناقد . معرفة الهية « للنص في ذاته » ، معرفة يتكرها على القارئ العادي الذي يجب أن يكتفي ببنائه الجزئي حتماً للنص ؟ إنها ، بعبارة أخرى ، نسخة من المشكلة القديمة مشكلة كيف يستطيع المرء أن يعرف أن ضوء الثلاجة مطفأ حين يكون بابها مغلقاً . يبحث رومان إنجاردن هذه الصعوبة لكنه لا يستطيع تقديم حل شاف لها ، بينما يسمح إيزر للقارئ بدرجة معقولة من الحرية ، لكننا لسنا أحراراً في أن نفسر كما نشاء ببساطة . فلكي يكون التفسير تفسيراً لهذا النص وليس لنص آخر ، لابد أن يكون مقيداً منطقياً بالنص نفسه على نحو ما . وبعبارة أخرى ، يمارس العمل درجة من التحديد على استجابات القارئ له ، وإلا سيبدو أن النقد يسقط في الفوضى الشاملة . ولن تكون رواية المنزل الكئيب Bleak House أكثر من ملايين القراءات المختلفة ، المتضاربة لها والتي خرج بها القراء ، وسوف يتلاشى النص ، كنوع من المجهول الغامض . ماذا لو لم يكن العمل الأدبي بنية محددة تحتوي على بعض أوجه عدم التحدد ، بل أن كل شيء في النص غير محدد ، ويعتمد على الطريقة التي يختار القارئ أن يبنيه بها ؟ بأي معنى نستطيع عندئذ الحديث عن تفسير « نفس » العمل ؟

لا يعتبر كل منظري التلقي هذا أمراً مربكاً . فالناقد الأمريكي ستانلي فيش Stanley Fish سعيد تماماً بقبول أنك ، حين تتفحص الأمر ، لن تجد عملا أدبيا « موضوعياً » على مائدة البحث على الاطلاق . ورواية المنزل الكئيب Bleak House هي كل التقارير المتنوعة التي أعطيت أو ستعطى عن الرواية . والكاتب الحقيقي هو القارئ : فالقراء ، لأنهم غير راضين عن مجرد المشاركة الايزرية في المشروع الأدبي ، قد أطاحوا الآن بالرؤساء ووضعوا أنفسهم في السلطة . وبالنسبة لفيش ، ليست القراءة مسألة اكتشاف ما يعنيه النص ، بل عملية المرور بتجربة ما يفعله بك . ومفهومه للغة برجماتي : فتقديم وتأخير لغوي ، على سبيل المثال ، قد يولد فينا شعوراً بالدهشة أو الارتباك ، والنقد ليس أكثر من تقرير عن استجابات القارئ المتطورة تجاه تتابع الكلمات على الصفحة . إلا أن ما « يفعله » النص بنا هو فعلياً مسألة ما نفعله به ، مسألة تفسير ، وموضوع الاهتمام النقدي هو بنية خبرة القارئ ، وليس أي بنية

« موضوعية » موجودة فى العمل نفسه . وكل شىء فى النص ـ نحوه ، ومعانيه ، ووحداته الشكلية ـ هو نتاج للتفسير ، وليس معطى « واقعياً » ، وهذا يثير السؤال المثير عما يعتقد فيشر أنه يفسره حين يقرأ . وإجابته المنعشة الصراحة على هذا السؤال هى أنه لا يعرف ، لكن لا أحد سواه يعرف كذلك ، فيما يعتقد .

وفيش حريص فى الحقيقة على الحذر من الفوضى التأويلية التى يبدو أن نظريته تقود إليها . ولتجنب تذويب النص إلى الف قراءة متنافسة ، يلجأ إلى « استراتيجات تفسير » معينة يشترك فيها القراء ، وتحكم استجاباتهم الشخصية . فلن تكفى أى استجابة قراءة قديمة : والقراء المعنيون قراء « مطلعون وفى دارهم » تربوا فى المؤسسات الأكاديمية ، ومن ثم فليس من المحتمل أن تثبت استجاباتهم أنها شديدة التباعد عن بعضها بحيث تجهض كل نقاش متعقل . إلا أنه يصر على أنه ليس هناك أى شىء مهما كان « فى » العمل ذاته ـ أن كل فكرة كون المعنى « محايثاً » على نحو ما داخل لغة النص ، ينتظر أن يطلق تفسير القارىء سراحه ، هى وهم موضوعى النزعة . وهذا الوهم ، فيما يعتقده ، هو الذى وقع فولفجانج إيزر فى براثنه .

إن الجدال بين فيش وإيزر هو جدال لفظى إلى حد ما . وفيش مُحق تماماً فى زعمه أن لا شىء ، فى الأدب أو فى العالم على إطلاقه ، « مُعطى » أو « مُحدد » ، إذا كان يعنى بذلك « غير مُفسر » . فليست هناك حقائق « غُفل » ، مستقلة عن المعانى الانسانية ، ليست هناك حقائق لا نعلم عنها . لكن هذا ليس ما تعنيه كلمة « معطى » بالضرورة أو فى العادة : فقلة من فلاسفة العلوم ينكرون اليوم أن المعطيات فى المختبر هى نتاج التفسير ، لكنها ليست تفسيرات بالمعنى الذى تكونه النظرية الداروينية فى التطور . وهناك اختلاف بين الفرضيات العلمية والمعطيات العلمية ، رغم أن كلاً منهما « تفسيرات » دون شك ، والهوة التى لا يمكن عبورها والتى تخيل معظم فلسفة العلوم التقليدية وجودها بينهما هى وهم بالتأكيد(٨) إذ يمكنك القول أن إدراك إحدى عشرة علامة سوداء على انها كلمة (nightingale)* هو تفسير ، أو أن إدراك شىء على أنه أسود أو على أنه أحد عشر أو على انه كلمة هو تفسير ، وستكون على صواب ؛ لكنك فى أغلب الظروف لو قرأت هذه

العلامات على أنها تعنى «nightgown»* فسوف تكون مخطئاً . والتفسير الذى من المرجح أن يوافق عليه كل فرد هو إحدى الطرق لتعريف حقيقة ما . لكن الأصعب من ذلك هو تبيين أن تفسيرات قصيدة كيتس (Keats) « مناجاة إلى عندليب » Ode to a nightingale خاطئة .

والتفسير بهذا المعنى الثانى ، الأوسع ، يتلاقى عادة مع ما تسميه فلسفة العلوم « قلة تحدُّد النظرية » underdetermination of theory ، بمعنى أن أى منظومة من المعطيات يمكن شرحها بأكثر من نظرية . ولا يبدو أن هذه هى الحالة عند تقرير ما إذا كانت العلامات الاحدى عشرة التى ذكرتها تشكل كلمة (nightingale) أو (nightgown) .

اما حقيقة ان هذه العلامات تشير إلى نوع معين من الطيور فإنها اعتباطية تماماً ، وتتعلق بالعرف اللغوى والتاريخى . فلو كانت اللغة الانجليزية قد تطورت بصورة مختلفة ، لما عنت ذلك ؛ أو ربما كان هناك لغة ما مجهولة بالنسبة لى تعنى فيها هذه العلامات كلمة dichotomous (ثنائى) . وقد تكون هناك ثقافة لا تدركها على أنها بصمات مطبوعة على الاطلاق ، على أنها « علامات » بالمعنى الذى تأخذها به ، بل تراها على أنها قطع من السواد محاثية فى الورق الأبيض نشأت على نحو من الانحاء . وربما كان لهذه الثقافة نظام للعد مختلف عن نظامنا ولا تأخذها على أنها إحدى عشرة بل على أنها ثلاثة زائد عدد غير محدد . وفى شكلها الخاص للتدوين ، ربما لايكون هناك تمايز بين الكلمتين اللتين تستخدمها للتعبير عن (nightingale) أو (nightgown) . وهلم جرًا : فليس فى اللغة شىء معطى إلهياً أو ثابت بشكل لا يقبل التغير ، مثلما توحى حقيقة أن الكلمة الانجليزية (nightingale) كان لها فى وقتها اكثر من معنى واحد* . لكن تفسير هذه العلامات خاضع للتقييد ، لأن العلامات عادة ما يستخدمها الناس فى ممارساتهم الاجتماعية للتواصل بطرق معينة ، وهذه الاستخدامات الاجتماعية

---

* Nightingale تعنى عندليب ، و Nightgown تعنى رداء النوم ـ م

* Nightingale : (العندليب) كانت تعنى حرفياً فى الانجليزية القديمة « مُغنّى الليل » . وتتكون من Niht ليل + Galan = يغنى ـ م

العملية هى المعانى المختلفة للكلمة . وحين أحدد هوية الكلمة فى نص أدبى ، لا تسقط عنها ببساطة هذه الاستخدامات الاجتماعية . وقد أشعر بعد قراءة العمل أن الكلمة تعنى الآن شيئاً مختلفاً ، أنها تشير إلى (ثنائى) dichotomous بدلاً من أن تشير إلى نوع من الطيور ، وذلك بسبب السياق المتحول للمعانى التى وضعت فيه . لكن تحديد هوية الكلمة فى المقام الأول يتضمن بمعنى ما استخداماتها الاجتماعية العملية .

والزعم بأن فى استطاعتنا جعل نص أدبى يعنى ما نشاء مبرر تماماً بمعنى من المعانى . فماذا يمكنه أن يوقفنا ؟ وليس هناك نهاية ، حرفياً ، لعدد السياقات التى قد نخترعها لكلماته لكى نجعلها تدل على شىء مختلف . إن الفكرة ، بمعنى آخر ، هى فانتازيا بسيطة نبتت فى أذهان من قضوا وقتاً أطول مما يجب فى قاعة الدرس . لأن تلك النصوص تنتمى إلى اللغة ككل ، ولها علاقات معقدة بالممارسات اللغوية الأخرى ، مهما خربت وانتهكت هذه الممارسات ، واللغة ليست فى الحقيقة شيئاً نكون أحراراً فى أن نفعل به ما نشاء . وإذا كنت لا أستطيع قراءة كلمة nightingale دون أن أتخيل كم يكون سعيداً أن أنسحب من مجتمع المدنية إلى عزاء الطبيعة ، عندئذ يكون للكلمة قوة معينة بالنسبة لى ، أو على ، لا تتبخر بصورة سحرية حين أصادفها فى قصيدة . وهذا جزء مما نعنيه بقولنا أن العمل الأدبى يقيد تفسيراتنا له ، أو أن معناه « محايث » فيه إلى حد معين . إن اللغة مجال للقوى الاجتماعية التى تشكلنا حتى جذورنا ، وإنه لضلال أكاديمى النزعة أن ننظر للعمل الأدبى بوصفه حلبة لامكانيات لا نهائية تفلت من هذه القوى .

ورغم ذلك ، فإن تفسير قصيدة هو بمعنى مهم أمر أكثر حرية من تفسير ملحوظة مترو لندن . وهو أكثر حرية لأن اللغة فى الحالة الأخيرة جزء من موقف عملى يميل إلى استبعاد قراءات معينة للنص وإلى إضفاء المشروعية على غيرها . وهذا ، كما رأينا ، ليس قيداً مطلقاً بأية حال ، لكن قيّد له مغزاه . وفى حالة الأعمال الأدبية ، هناك أيضاً موقف عملى يستبعد قراءات معينة ويُصرح بغيرها ، ويُعرف باسم المعلم . إن المؤسسة الأكاديمية ، أى مخزون الطرق المشروعة اجتماعياً لقراءة الأعمال ، هى التى تعمل كقيد . وهذه الطرق المرخص بها للقراءة ليست أبداً بالطبع « طبيعية » ، ولا هى مجرد طرق

اكاديمية على الاطلاق : إذ أنها ترتبط بالأشكال السائدة للتقييم والتفسير فى المجتمع ككل . وهذه الطرق تظل فعالة حين أقرأ رواية شعبية فى قطار ، وليس فقط قصيدة فى فصل دراسى جامعى . لكن قراءة رواية تظل مختلفة عن قراءة علامة مرور لأن القارىء غير مُزوَّد بسياق جاهز سلفاً لجعل اللغة مفهومة . فالرواية التى تبدأ بعبارة : (Lok was running as fast as he could)* تقول للقارىء ضمنياً : « إننى أدعوك لتخيّل سياق يكون فيه أمراً ذا معنى أن نقول Lok was running as fast as he could »[٩] وسوف تبنى الرواية هذا السياق تدريجياً ، أو إذا شئت فإن القارىء سيبنيه للرواية بالتدريج . وحتى هنا ، ليس الأمر أمر حرية تفسيرية مطلقة : فحيث أننى أتحدث اللغة الانجليزية ، فإن الاستخدامات الاجتماعية لكلمات مثل running (يجرى) تحكم بحثى عن سياقات ملائمة للمعنى . لكننى ليست مقيداً مثلما أكون إزاء No Exit (ممنوع الخروج) ، وهذا أحد الأسباب فى أن الناس عادة ما يختلفون اختلافات كبيرة حول معنى اللغة الذى يتناولونه بطريقة « أدبية » .

* * *

بدأتُ هذا الكتاب بتحدّى فكرة أن « الأدب » موضوع لا يتغير . كذلك جادلت بأن القيم الأدبية مضمونة بدرجة أقل بكثير مما يظن الناس أحياناً . والآن رأينا أن تسمير العمل الأدبى ذاته أقل سهولة بكثير مما نفترض عادة . وأحد المسامير التى يمكن أن تدق فيه لتعطيه معنى ثابتاً هو مسمار قصد المؤلف : وقد رأينا بعض مشكلات هذا التكتيك عند مناقشة أ. د. هيرش . والمسمار الآخر هو لجوء فيش إلى « استراتيجية تفسير » مشتركة ، إلى نوع من الكفاءة المشتركة التى يرجح تمتع القراء بها ، وعلى الأقل الأكاديميين منهم . أما أن هناك مؤسسة أكاديمية تحدد بقوة القراءات التى تكون مسموحاً بها فهو أمر حقيقى بالتأكيد ، و« المؤسسة الأكاديمية » تضم الناشرين ، والمحررين الأدبيين وكتاب عُروض الكتب مثلما تضم الأكاديمية . لكن يمكن داخل هذه المؤسسة أن يجرى صراع بين التفسيرات ، لا يبدو أن

* كان لوك يجرى بأسرع ما يستطيع ـ م

نموذج فيش يضعه فى الاعتبار ـ صراع ليس فقط بين هذه القراءة لهولدرلين Hoiderlin وتلك ، بل صراع تدور رحاه حول مقولات ، وأعراف ، واستراتيجيات التفسير ذاته . قليلون من المعلمين أو كتاب عروض الكتب هم من يحتمل أن يعاقبوا تقريراً عن هولدرلين أو بيكيت Beckett لأنه يختلف عن تقريرهم . لكن كثيرين منهم يمكن أن يعاقبوا ذلك التقرير لأنه يبدو لهم « غير أدبى » ـ لأنه يتخطى الحدود والإجراءات المقبولة « للنقد الأدبى » . والنقد الأدبى لا يُملى عادة أية قراءة خاصة ما دامت قراءة « نقدية أدبية » ؛ وما يُعتبر نقداً أدبياً تحدده المؤسسة الأدبية . وهكذا فإن ليبرالية المؤسسة الأدبية ، مثل ليبرالية فولفانج إيزر ، تكون عموماً عمياء إزاء ذات حدودها التكوينية .

من المحتمل أن ينزعج بعض طُلاب الأدب ونقاده من فكرة أن النص الأدبى لا يملك معنى « صحيحاً » وحيداً ، لكنهم ربما لا يكونوا كثيرين . والأرجح أن تجذبهم فكرة أن معانى النص لا تكمن فى داخلهم مثل ضرس العقل فى اللثة ، وتنتظر بصبر أن يجرى انتزاعها ، بل أن للقارىء دور فعال فى هذه العملية . كذلك لن ينزعج الكثيرون اليوم من فكرة أن القارىء لا يأتى إلى النص بكراً ثقافياً ، متحرراً على نحو عفيف من الأحابيل الاجتماعية والأدبية السابقة ، روحاً فائقة النزاهة أو صفحة بيضاء سينقل النص إليها تدويناته . فأغلبنا يدركون أنه لا توجد قراءة بريئة أو بدون افتراضات مسبقة . لكن عدداً أقل من القراء يتتبعون إلى النهاية ما ينطوى عليه هذا الشعور بالذنب لدى القارىء . كانت إحدى تيمات هذا الكتاب أنه لا وجود لشىء من قبيل استجابة « أدبية » نقية : فكل تلك الاستجابات ، وليس أقلها تلك الاستجابات تجاه الشكل الأدبى ، وتجاه جوانب العمل التى تقتصر أحياناً بصورة غيورة على « الجمالى » ، كلها متداخلة بعمق مع نوع الأفراد الاجتماعيين ، والتاريخيين الذى نكونه . وفى مختلف التقارير التى عرضتها للنظريات الأدبية حتى الآن ، حاولت أن أوضح أنه دائماً ما تجرى المخاطرة هنا بما هو أكثر بكثير من الآراء حول الأدب ـ أن تعميم أو الحفاظ على كل تلك النظريات هو بدرجة أو بأخرى قراءات محددة للواقع الاجتماعى . وهذه القراءات هى المذنبة بمعنى حقيقى ، بدءا من محاولات ماتيو آرنولد الأبوية لتهدئة تلك الطبقة العاملة وحتى نازية هايدجر . إن القطيعة مع المؤسسة الأدبية لا تعنى

فقط تقديم تقارير مختلفة عن بيكيت ، بل أنها تعنى القطيعة مع ذات الطرق التى يتم بها تعريف الأدب ، والنقد الأدبى ، والقيم الاجتماعية التى تدعمهما .

ولدى القرن العشرون فى عُدَّته النظرية الأدبية مسمار ضخم آخر لتثبيت العمل الأدبى مرة واحدة وإلى الأبد . وقد أطلق على هذا المسمار اسم البنيوية ، وهو ما يمكننا الآن أن نبحثه .

3

البنيوية والسيميوطيقا

فى نهاية المقدمة ، تركنا نظرية الأدب الأمريكية فى قبضة النقد الجديد ، وهو يشحذ تقنياته المتزايدة التعقيد ويشن معركة دفاعية ضد العلم الحديث والنزعة الصناعية الحديثة . لكن مع تطوّر المجتمع الأمريكى الشمالى خلال الخمسينات ، وتحول أنماط تفكيره لتصبح ذات نزعة علموية وإدارية أكثر جمودا ، ظهرت الحاجة إلى شكل أكثر طموحا من التكنوقراطية النقدية . لقد أدّى النقد الجديد عمله على ما يرام ، لكنه كان بمعنى من المعانى أشد تواضعا وخصوصية من أن يصبح مؤهلا كمذهب أكاديمى شديد المراس . فخلال تركيزه المبالغ فيه على النص الأدبى المنعزل ، ورعايته الرقيقة للمعقولية ، كان يميل إلى اغفال الجوانب الأوسع ، والأكثر بنيوية للأدب . فماذا حدث للتاريخ الأدبى ؟ كان المطلوب هو نظرية أدبية تحافظ على المنحى الشكلى للنقد الجديد ، وعلى اهتمامه العنيد بالأدب كموضوع جمالى وليس كممارسة اجتماعية ، بينما تستخلص من كل ذلك شيئا أكثر نسقية و « علمية » . وجاءت الاجابة عام ١٩٥٧ ، فى هيئة « الاجمالى الكلّى » المقتدر لكل الأجناس الأدبية الذى أجراه الكندى نورثروب فراى Northrop Frye بعنوان تشريح النقد Anatomy of Criticism .

كان اعتقاد فراى أن النقد فى فوضى غير علمية مؤسفة وأنه بحاجة إلى أن يُرتّب بذكاء . فقد كان مسألة أحكام قيمة ذاتية وثرثرة كسولة ، وكان بحاجة شديدة إلى أنضباط نسق موضوعى . وكان هذا ممكنا ، كما اعتقد فراى ، لأن الأدب نفسه يشكّل مثل هذا النسق . فليس الادب فى الحقيقة مجرد مجموعة عشوائية من الكتابات المتناثرة على طول التاريخ : فلو تفحصته

بدقة لأمكنك رؤية أنه يعمل وفق قوانين موضوعية معينة ، ويمكن للنقد ذاته أن يكون نسقياً بصياغة هذه القوانين . هذه القوانين هى مختلف الأنماط ، والنماذج العليا ، والأساطير ، والأجناس الأدبية التى تتبنى منها كل الأعمال الأدبية .

ففى جذر كل الأدب تكمن أربع « فئات قصّية » ، الكوميدية ، والرومانسية ، والتراجيدية ، والتهكمية ، يمكن اعتبارها مناظرة على التوالى للربّاتmythoi الأربع للربيع ، والصيف ، والخريف ، والشتاء . ويمكن وضع الخطوط العريضة لنظرية فى « الأنماط » الأدبية ، يكون بمقتضاها البطل فى الأسطورة أرقى فى النوع من الآخرين ، وفى الرومانس أرقى فى الدرجة ، وفى أناط « المحاكاة العليا » للتراجيديا والملحمة أرقى فى الدرجة من الآخرين لكن ليس أرقى من البيئة المحيطة ، وفى أنماط « المحاكاة الدنيا » للكوميديا والواقعية مساو لبقيتنا ، وفى التهكم والهجاء أدنى . ويمكن تقسيم التراجيديا والكوميديا تقسيماً فرعياً إلى محاكاة عليا ، ومحاكاة دنيا ، وتهكم ، والتراجيديا تدور حول العزلة الانسانية ، والكوميديا حول التكامل الانسانى . ويتم تحديد ثلاثة نماذج متواترة من الرمزية ـ هى الرؤيوى apocalyptic* ، والشيطانى demonic ، والتناظرى analogical . وعندها يمكن جعل النسق كله يتحرك كنظرية دورية للتاريخ الادبى : يمر الأدب من الأسطورة إلى التهكم ثم يعود إلى الأسطورة ، وفى عام ١٩٥٧ كان من الواضح أننا فى مكان ما من المرحلة التهكمية مع دلائل تشير إلى عودة وشيكة إلى الأسطورى .

ومن أجل اقامة هذا النسق الأدبى ، الذى يعد ما سبق مجرد تقرير جزئى عنه ، لابد لفراى أولاً أن يزيح عن طريقه أحكام القيمة ، حيث إنها مجرد ثرثرات ذاتية . فنحن حين نحلّل الأدب نتحدث عن الأدب ، وحين نقيّم الأدب نتحدث عن أنفسنا . كذلك يجب أن يلفظ النسق أى تاريخ بخلاف التاريخ الأدبى : فالأعمال الأدبية مصنوعة من أعمال أدبية أخرى ، وليست مصنوعة من أى مادة خارجة عن النسق الأدبى ذاته . إن ميزة نظرية فراى ، إذن ، هى أنها تحفظ الأدب دون أن يلوثه التاريخ على طريقة النقد الجديد ، وتعتبره إعادة تدوير recycling إيكولوجية مغلقة للنصوص ، لكنها على عكس

* نسبة إلى رؤيا يوحنا اللاهوتى التى تنذر بقدوم يوم القيامة ـ م

النقد الجديد تجد فى الأدب تاريخاً بديلاً ، بكل الشمول الكلى والبنيات الجمعية للتاريخ ذاته . والأنماط وأساطير الأدب متجاوزة للتاريخ ، تهدم التاريخ لتجعله مجرد تماثل أو منظومة من التنويعات المتكررة على نفس الثيمات . لكى يبقى النسق لابد من ابقائه مغلقاً بشكل قاطع : فلا يمكن السماح لشىء خارج عنه بالتسلل إليه وإلّا اختلط نظام فئاته . وهذا هو السبب فى أن حافز فراى « العلمى » يتطلب شكلية أشد نقاء حتى من شكلية النقد الجديد . فقد سمح النقاد الجدد للأدب بأن يكون إدراكيا بمعنى هام معين ، أى بأن يقدّم نوعا من المعرفة بالعالم ، لكن فراى يُصرّ على أن الأدب « بنية لفظية مستقلة ذاتيا » منقطعة الصلة تماما بأى مرجع أبعد من نفسها ، مجال محكم الاغلاق ومتجه نحو الداخل « يحتوى الحياة والواقع فى نسق من العلاقات اللفظية »[1] وكل ما يفعله النسق على الاطلاق هو أن يعيد ترتيب وحداته الرمزية بالنسبة لبعضها البعض ، وليس بالنسبة لأى نوع من الواقع خارجه . فالأدب ليس طريقة لمعرفة الواقع بل نوعاً من الحلم الطوباوى الجمعى استمر عبر التاريخ ، تعبيراً عن تلك الرغبات الانسانية الأساسية التى كانت سبباً فى ظهور الحضارة ذاتها ، لكنها لا تُشبع تماماً أبداً فيها . ولا يجب اعتباره تعبيرا ذاتيا عن مؤلفين أفراد ، ليسوا سوى وظائف لهذا النسق الكلى : بل إنه ينبع من الذات الجمعية للجنس البشرى ذاته ، مما يوضح كيف أنه يجسد « نماذج عليا » archetypes أو شخصيات ذات دلالة كلّية .

يؤكد عمل فراى فى الحقيقة على الجذر الطوباوى للأدب لأنه يتسم بخوف عميق من العالم الاجتماعى الراهن ، وبنفور من التاريخ ذاته . ففى الأدب ، وفى الأدب وحده ، يمكن للمرء أن ينزع « المظاهر » الخسيسة للغة المرجعية ويكتشف موطنا روحيا . ومماله مغزى ، أن ربّاتmythoi النظرية هى صور قبل ـ حَضَريّة للدورات الطبيعية ، ذكريات حنينية لتاريخ سابق على النزعة الصناعية . والتاريخ الراهن بالنسبة لفراى هو قيد وحتمية ، ويظل الأدب هو المكان الوحيد الذى يمكننا فيه أن نكون أحراراً . ويجدر بنا أن نسأل عن نوع التاريخ الذى نعيش خلاله حتى تكون هذه النظرية مقنعة ولو من بعيد . وجمال المقاربة يكمن فى أنها تمزج ببراعة بين نزعة جمالية متطرفة وبين « علموية » تصنيفية كفؤة ، وهكذا تُبقى على الأدب كبديل خيالى للمجتمع الحديث بينما تجعل النقد محترما بمقاييس ذلك المجتمع . وهى تبدى

نشاطا محطما للأوثان تجاه اللغو الأدبى ، مُسقِطةً كل عمل فى خانته الأسطورية المحدّدة بكفاءة مبرمجة ، لكنها تمزج ذلك بأشد الصبوات رومانسية . وبمعنى من المعانى فإنها« مناهضة ـ للانسانية » باحتقار ، تزيح الذات الانسانية الفردية عن المركز وتمركز كل شىء حول النسق الأدبى الجمعى ذاته ، وبمعنى آخر فإنها عمل شخص إنسانى مسيحى ملتزم (ففراى رجل دين) ، لن تتحقق بالنسبة له الدينامية التى تدفع الأدب والحضارة ـ أى الرغبة ـ نهائيا إلا فى مملكة الرب .

إذن ففراى ، مثل عديد من المنظّرين الأدبيين الذين تناولناهم ، يقدم الأدب كنسخة مُزاحةٍ من الدين . يصبح الأدب ملطفا جوهريا لاخفاق الايديولوجيا الدينية ، ويزودنا بمختلف الأساطير ذات الارتباط بالحياة الاجتماعية. وفى الدرب النقدى (١٩٧١) The Critical Path ، يقابل فراى بين « أساطير الهمّ » المحافظة و « أساطير الحرية » الليبرالية ، ويرغب فى توازن متعادل بين الاثنتين : إذ لابد من تصحيح الميول التسلطية للنزعة المحافظة بأساطير الحرية ، بينما لابد أن يلطّف حسّ محافظ بالنظام من ميول الليبرالية نحو اللامسئولية الاجتماعية . وبإيجاز ، فإن ما ينتهى إليه النسق الأسطورى الضخم من هوميروس حتى مملكة الرب ، هو موقف يقع فى موضع متوسط بين الجمهورى الليبرالى والديمقراطى المحافظ* . والغلطة الوحيدة ، كما يخبرنا فراى ، هى غلطة الثورى ، الذى يسىء بسذاجة تفسير أساطير الحرية على أنها أهداف قابلة للتحقيق تاريخيا : فالثورى هو مجرد ناقد سىء ، يأخذ الأسطورة خطأ على أنها واقع ، مثلما قد يأخذ طفل الممثلة خطأ على أنها أميرة حواديت حقيقية . ومن الملاحظ أن الأدب ، بكونه منفصلا هكذا عن أى اهتمام عملى دنىء ، قادر فى النهاية بدرجة أو بأخرى على اخبارنا بالطريقة التى تدلى بأصواتنا بها . أن فراى ينتمى إلى تقاليد آرنولد الانسانية الليبرالية ، ويرغب ، كما يقول فى « مجتمع يكون حراً ، وبلا طبقات ، ومهذبا » . وما يعنيه بعبارة « بلا طبقات » ، مثل آرنولد من قبله ، هو فعلياً مجتمع يشارك بصورة كلية فى قيمه هو ، قيم الطبقة المتوسطة الليبرالية .

هناك معنى فضفاض يمكن به وصف عمل فراى بأنه « بنيوى » ، ومما

* الجمهورى والديمقراطى : إشارة إلى الحزبين الكبيرين فى الولايات المتحدة الامريكيه ـ م

له مغزى أنه معاصر لنمو البنيوية « الكلاسيكية » فى أوربا . والبنيوية ، كما يوحى المصطلح ، تهتم بالبنيات ، وبالأخص بفحص القوانين العامة التى تعمل وفقا لها . كذلك فإنها ، مثل فراى ، تميل إلى اختزال الظواهر الفردية إلى مجرد لحظات لتلك القوانين . لكن البنيوية بالمعنى المحدّد تحتوى على مذهب مميز لا نجده عند فراى : هو الاعتقاد بأن الوحدات المفردة لأى نسق لا يكون لها معنى إلاّ بفضل علاقاتها احداها بالأخرى . ولا ينتج هذا من اعتقاد بسيط فى انك يجب أن تنظر إلى الأشياء « بنيويا » . إذ يمكنك أن تفحص قصيدة على أنها « بنية » بينما لا تزال تعامل كل واحد من مكوناتها على أن له معنى فى ذاته بدرجة أو بأخرى . وربما تضمنت القصيدة صورة عن الشمس وأخرى عن القمر ، وتكون أنت مهتما بالكيفية التى تتلاءم بها هاتين الصورتين لتكونا بنية . لكنك تكون بنيويا حاملا بطاقة عضوية فقط حين تزعم أن معنى كل صورة هو مسألة تخص تماما علاقتها بغيرها . فالصور ليس لها معنى « جوهرى » ، بل معنى « ارتباطى » . ولست بحاجة إلى الذهاب خارج القصيدة ، إلى ما تعرفه عن الشموس والأقمار ، لكى تشرح هذه الصور ، فهى تشرح وتحدد بعضها البعض .

ولأحاول أن أوضح ذلك بمثال بسيط . لنفترض أننا نحلّل قصة يغادر فيها صبى منزله بعد مشاجرة مع أبيه ، ويشرع فى السير خلال الغابة فى حرارة النهار ويسقط فى حفرة عميقة . ويخرج الأب بحثاً عن ابنه ، ويحدّق فى الحفرة ، لكنه يعجز عن رؤيته بسبب الظلام . وفى تلك اللحظة تكون الشمس قد ارتفعت إلى نقطة فوق رأسه مباشرة ، وتضىء أعماق الحفرة بأشعتها وتتيح للأب أن ينقذ طفله . وبعد مصالحة بهيجة ، يعودان إلى المنزل سوياً .

قد لا تكون هذه قصة جذابة بوجه خاص ، لكن لها ميزة البساطة . ومن الواضح أنها يمكن أن تُفسّر بكل الطرق الممكنة . فالناقد من أنصار التحليل النفسى سيكتشف فيها تلميحات محددة لعقدة أوديب ، ويوضح كيف أن سقوط الطفل فى الحفرة هو عقاب على خلافه مع والده يريده أن ينزل به بصورة غير واعية ، وربما كان نوعاً من الاخصاء الرمزى أو العودة الرمزية إلى رحم الأم . أما الناقد ذو النزعة الانسانية فسوف يقرأه على أنه إضفاء نفاذ للطابع الدرامى على الصعوبات المتضمنة فى العلاقات الانسانية . وقد يرى فيه ناقد من نوع آخر تلاعباً بالألفاظ ، مُطوَّلا ، بل ولا مغزى له بين كلمتى "Sun/son"

(الابن / الشمس) . أما ما سيفعله الناقد البنيوى فهو أن يضع مخططا للقصة على شكل رسم بيانى . ووحدة الدلالة الأولى ، « الصبى يتشاجر مع الأب » ، سيعاد كتابتها على أنها « الأدنى يتمرد على الأعلى » . ومشى الصبى خلال الغابة هو حركة بطول محور أفقى ، فى مقابل المحور الرأسى « الأدنى / الأعلى » ، وسوف يشار إليه على أنه « الوسط » . والسقوط فى الحفرة ، وهى مكان تحت مستوى الأرض ، يدل على « الأدنى » مرة أخرى ، وسمت الشمس هو « أعلى » . وباشراقها على الحفرة ، تكون الشمس قد إنحنت بمعنى ما إلى « أدنى » ، وبذلك تعكس وحدة الدلالة الأولى فى القصة ، حيث يصطدم « الأدنى » « بالأعلى » . والمصالحة بين الأب والابن تستعيد التوازن بين « الأدنى » و « الأعلى » ، والسير فى طريق العودة إلى المنزل معا ، والتى تعنى « الوسط » ، تشير إلى تحقيق حالة وسطية مناسبة . ومزهوا بالنصر ، يعيد البنيوى ترتيب مساطره ويتناول القصة التالية .

والملاحظ فى هذا النوع من التحليل أنه ، مثل الشكلية ، يضع بين أقواس المضمون الفعلى للقصة ويركز تماما على الشكل . إذ يمكنك استبدال الأب والابن ، الحفرة والشمس ، بعناصر مختلفة تماما ـ الأم والابنة ، الطائر وحيوان الخُلد ـ وتظل لديك نفس القصة . فطالما تم الحفاظ على بنية العلاقات بين الوحدات ، لا يهم أى عناصر تختار . وليست هذه حالة القراءتين التحليلية النفسية والانسانية للحكاية ، واللتين تعتمدان على أن لهذه العناصر دلالة باطنة ، ولكى نفهمها علينا أن نلجأ إلى معرفتنا بالعالم خارج النص . بالطبع هناك معنى لكون الشمس عالية والحفر واطئة على أية حال ، وإلى هذا الحد يكون ما يُختار على أنه « المضمون » مهما ، لكننا إذا أخذنا بنية قصصية يكون المطلوب فيها هو الدور الرمزى « الوسيط » بين عنصرين ، فإن الوسيط يمكن أن يكون أى شىء من حشرة فرس النبى وحتى شلال المياه .

والعلاقات بين مختلف عناصر القصة قد تكون علاقات تواز ، أو تضاد ، أو قلب ، أو تكافؤ وما إلى ذلك ، وطالما ظلت بنية العلاقات الداخلية هذه سليمة لم تُمسّ ، فإن الوحدات الفردية يمكن استبدالها . ويمكن ملاحظة ثلاث نقاط أخرى بصدد المنهج . أولا ، لا يهم بالنسبة للبنيوية ألّا تكون هذه القصة نموذجاً للأدب العظيم . فالمنهج لا يبالى مطلقاً بالقيمة الثقافية لموضوعه : فأى

شيء يؤدى الغرض بدءا من الحرب والسلام وحتى صرخة الحرب . فالمنهج تحليلى ، وليس تقييمياً . ثانيا ، أن البنيوية إهانة محسوبة للحس المشترك . فهى ترفض المعنى « الواضح » للقصة وتسعى بدلا من ذلك إلى أن تعزل بنيات « عميقة » معينة فى داخلها ، ليست ظاهرة على السطح . إنها لا تأخذ النص بقيمته الظاهرية ، بل « تزيحه » ليصبح موضوعاً مختلفا تماما . ثالثا ، أنه إذا كانت المضامين الخاصة للنص قابلة للاستبدال ، فإنه يمكن للمرء بمعنى معين أن يقول أن « مضمون » القصة هو بنيتها . وهذا يعادل الزعم بأن القصة هى قصة عن نفسها بطريقة ما : أن « موضوعها » هو علاقاتها الداخلية نفسها ، انماطها الخاصة لانتاج المعنى .

وقد ازدهرت البنيوية الأدبية فى الستينات كمحاولة لتطبيق مناهج واستبصارات مؤسس علم اللغة البنيوى الحديث ، فردينان دى سوسير Ferdinand de Saussure على الأدب . وحيث أن فى متناول القارىء الآن تقارير شعبية عديدة عن كتاب سوسير الذى استهلّ حقبة كاملة ، ألا وهو محاضرات فى علم اللغة العام (١٩١٦) Course in General Linguistics ، فسوف أكتفى بتقديم عرض سريع لبعض مواقفه المحورية . اعتبر سوسير أن اللغة نسق من العلامات Signs ، التى يجب أن تُدرس « تزامنيا » Synchronically ـ بمعنى أن تُدرس كنسق كامل عند نقطة معينة من الزمن ـ وليس « تعاقبيا » diachronically ، فى تطورها التاريخى . ويجب النظر الى كل علامة على أنها مكونة من « دال » Signfier (أى صورة صوتية ، أو معادلها الكتابى) ، و« مدلول » Signified (أى المفهوم أو المعنى) . فالرموز الثلاثة السوداء c-a-t هى دالّ يستدعى المدلول cat (قطة) فى الذهن الانجليزى . والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة تعسفية : فما من سبب كامن يجعل هذه الرموز الثلاثة تعنى « قطة » سوى العرف الثقافى والتاريخى . قارن مع chat بالفرنسية . ومن ثم فإن العلاقة بين مجمل العلامة وبين ما تشير إليه (وهو ما يسميه سوسير « المرجع » referent ، أى الكائن الواقعى ذى الفراء والأرجل الأربع) هى أيضا تعسفية . وكل علامة فى النسق لا يكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن العلامات الأخرى . فكلمة "cat" ليس لها معنى « فى ذاتها » ، بل لأنها ليست "cap" او "cad" أو "bat" . ولا يهم كيف يتغير الدال ، ما دام يحافظ على اختلافه

عن كل الدالّات الأخرى ، إذ يمكنك أن تنطقه بلهجات عديدة مختلفة ما دام هذا الاختلاف باقيا . يقول سوسير « فى النسق اللغوى ، ليس ثمة سوى اختلافات » : فالمعنى ليس محايثا فى العلامة بطريقة غامضة بل هو وظيفى ، نتيجةُ اختلافها عن العلامات الأخرى . وأخيرا ، اعتقد سوسير أن علم اللغة سيوقع نفسه فى مأزق لا فكاك منه إذا شغل نفسه بالكلامِ الفعلى ، أو parole كما سماه . فلم يكن مهتما ببحث ما يقوله الناس فعلا ، بل كان مهتما بالبنية الموضوعية للعلامات والتى تجعل كلامهم ممكنا فى المقام الأول ، وقد سمى هذه باسم langue (اللغة) . كذلك لم يكن سوسير مهتما بالأشياء الواقعية التى يتحدث عنها الناس : فمن أجل دراسة اللغة دراسة فعالة ، يجب أن توضع بين أقواس مراجع العلامات ، الأشياء التى تدل عليها فعلاً .

البنيوية عموماً هى محاولة لتطبيق هذه النظرية اللغوية على موضوعات ونشاطات أخرى غير اللغة ذاتها . إذ يمكنك النظر إلى أسطورة ، أو مباراة مصارعة ، أو نسق قرابة قَبَلية ، أو قائمة الطعام فى مطعم ، أو لوحة زيتية على أنها نسق من العلامات ، وسوف يحاول التحليل البنيوى أن يعزل منظومة القوانين الكامنة تحتها والتى تأتلف بمقتضاها هذه العلامات فى معان . وسوف يهمل بدرجة كبيرة ما « تقوله » العلامات فعلاً ، ويركزّ بدلاً من ذلك على علاقاتها الداخلية مع بعضها البعض . إن البنيوية ، كما عبّر عنها فريدريك جيمسون Fredeic Jameson ، هى محاولة « لاعادة التفكير مرة أخرى فى كل شىء برمته بعبارات علم اللغة »[٢] . إنها أحد أعراض حقيقة أن اللغة ، بمشكلاتها ، وأوجه غموضها وتضميناتها ، قد أصبحت نموذجا وهاجساً للحياة الثقافية فى القرن العشرين .

وقد أثّرت آراء سوسير اللغوية فى الشكليين الروس ، رغم أن الشكلية نفسها ليست بنيوية بالضبط . انها تنظر إلى النصوص الأدبية « بنيويا » ، وتُعلّق الاهتمام بالمرجع لكى تفحص العلامة ذاتها ، لكنها ليست مهتمة بوجه خاص بالمعنى بإعتباره تباينيا ولا ، فى أغلب أعمالها ، بالقوانين والبنيات « العميقة » الكامنة فى النصوص الأدبية . ورغم ذلك ، فإن واحدا من الشكليين الروس ـ هو اللغوى رومان ياكوبسون Roman Jakobson ـ هو الذى قُدِّر له أن يقدِّم الرابطة الرئيسية بين الشكلية وبين البنيوية الحديثة .

كان ياكوبسون زعيم حلقة موسكو اللغوية ، وهى جماعة شكلية تأسست عام ١٩١٥ ، وفى عام ١٩٢٠ هاجر إلى براغ ليصبح واحدا من أهم منظّرى البنيوية التشيكية . وقد تأسست حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦ ، وبقيت حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية . بعدها هاجر ياكوبسون من جديد ، إلى الولايات المتحدة هذه المرة ، حيث قابل الانثروبولوجى الفرنسى كلود ليفى ـ شتراوس Claude Levi-Strauss خلال الحرب العالمية الثانية ، وهى العلاقة الفكرية التى قُدِّر لأغلب البنيوية الحديثة أن يتطور نتيجة لها .

ويمكن تبيُّن تأثير ياكوبسون فى كل مكان داخل الشكلية ، والبنيوية التشيكية ، واللغويات الحديثة . أمّا ما أضافه بوجه خاص إلى البويطيقا (فن الشعر) poetics ، التى كان يعتبرها جزءا من مجال اللغويات ، فكان فكرة أن « الشعرى » يكمن بالدرجة الأولى فى كون اللغة موضوعة فى نوع معين من علاقة الوعى بالذات مع نفسها . فالأداء الشعرى للغة « يعزز محسوسية العلامات » ، يجذب الاهتمام إلى خصائصها المادية بدلا من مجرد استخدامها كمقابلات فى الاتصال . فى « الشعرى » ، تكون العلامة مُزاحة عن موضوعها : تكون العلاقة العادية بين العلامة والمرجع مضطربة ، مما يتيح للعلامة استقلالا معينا كشىء له قيمة فى ذاته . وكل اتصال بالنسبة لياكوبسون يتضمن ستة عناصر : مُخاطِب ، ومُخاطب ، ورسالة تُنقل بينهما ، وشفرة مشتركة تجعل تلك الرسالة قابلة للفهم ، و « مُوصِّل » أو وسط فيزيقى للاتصال ، و « سياق » تشير إليه الرسالة . وقد يسيطر أى واحد من هذه العناصر فى فعل اتصال معين : فاللغة منظورا إليها من وجهة نظر المخاطب « انفعالية » emotive أو مُعبِّرة عن حالة ذهنية ، وهى من موقف المخاطب « إستثاريّة » conative ، أو ساعية إلى التأثير ، وإذا كان الاتصال يخصّ السياق فإنه « مرجعى » referential ، وإذا كان موجهاً إلى الشفرة نفسها فإنه « ميتا ـ لغوى » metalinguistic (مثلما حين يناقش شخصان ما إذا كانا يفهمان أحدهما الآخر) ، والاتصال الذى ينحو تجاه الاتصال نفسه « تواصلى » phatic (مثلاً : « حسنا ، ها نحن نتجاذب الحديث أخيرا ») . وتكون الوظيفة « الشعرية » مسيطرة حين يركز الاتصال على الرسالة ذاتها ـ حين تحتلّ الكلمات ذاتها ، بدلاً من ما الذى يقال بواسطة من ولأى غرض فى أى موقف ، حين تحتلّ « مكان الصدارة » فى انتباهنا[٣] .

كذلك يعلّق ياكوبسون أهمية كبيرة على تفرقة ضمنية لدى سوسير بين الاستعارى والكنائى . فى الاستعارة ، تستبدل علامة بأخرى لأنها مشابهة لها على نحو ما : « العاطفة » تصبح « اللهب » . وفى الكناية ، ترتبط علامة بأخرى : « الجناح » يرتبط « بالطائرة » لأنه جزء منها ، وترتبط « السماء » « بالطائرة » بسبب التماس الفيزيقى . ويمكننا عمل استعارات لأن لدينا سلسلة من العلامات « المتكافئة » : « العاطفة » ، و « اللهب » ، و « الحب » إلى آخره . وحين نتحدث أو نكتب ، فإننا نختار العلامات من مجال ممكن من التكافؤات ، ثم نوفّقها معاً لنكوّن جملة . إلّا أن ما يحدث فى الشعر هو أننا نولى اهتماما « للتكافؤات » خلال عملية **توفيق** combining الكلمات معا وكذلك خلال اختيارها : إننا نلضم فى خيط واحد كلمات متكافئة سيمانطيقيا أو ايقاعيا أو صوتياً أو بأى طريقة أخرى . لهذا السبب يستطيع ياكوبسون أن يقول ، فى تعريف شهير ، أن « الوظيفة الشعرية تنقل مبدأ التكافؤ من محور الاختيار إلى محور التوفيق »[٤] . ويمكن قول ذلك بطريقة أخرى ، هى أنه فى الشعر ، « يضاف التماثل إلى التجاور » : فالكلمات لا يجرى لضمها معا فقط من أجل الأفكار التى تنقلها ، مثلما فى الحديث العادى ، بل باهتمام بمنظومات التماثل ، والتقابل ، والتوازى ، وما إلى ذلك مما يخلقه جرسها ، ومعناها ، وإيقاعها ، وتضميناتها .. وبعض الأشكال الادبية ـ النثر الواقعى ، مثلا ـ تميل إلى أن تكون كنائية ، تربط بين العلامات عن طريق علاقاتها مع بعضها ، بينما تكون أشكال أخرى ، مثل الشعر الرومانسى والرمزى ، باللغة الاستعارية[٥] .

إن مدرسة براغ للغويات ـ ياكوبسون ، ويان موكاروفسكى Jan Mukarovsky ، وفيليكس فوديتشكا Felix Vodicka ، وغيرهم ـ تمثل نوعا من الانتقال من الشكلية إلى البنيوية الحديثة . فقد طوّر أعضاؤها أفكار الشكليين ، لكنهم نظموها نسقيا على نحو أكثر رسوخا فى اطار لغويات سوسير . أصبح من الواجب النظر إلى القصائد باعتبارها « بنيات وظيفية » ، تكون فيها الدالّات والمدلولات محكومة بمنظومة واحدة مركبة من العلاقات . ويجب دراسة هذه العلامات لذاتها ، وليس كانعكاسات لواقع خارجى : لقد ساعد تأكيد سوسير على العلاقة التعسفية بين العلامة والمرجع ، بين الكلمة والشىء ، على فصل النص عن الوسط المحيط به وجعله موضوعا مستقلا . لكن

العمل الأدبى كان لا يزال مرتبطا بالعالم عن طريق المفهوم الشكلى فى « نزع الألفة » defamiliarisation : فالفن يُحدث اغوراب وتدمير أنساق العلامات التقليدية ، ويجبر انتباهنا إلى الالتفات إلى العملية المادية للغة ذاتها ، وبذلك يجدّر ادراكاتنا . وبعدم اعتبار اللغة أمرا مفروغا منه ، فإننا نغيّر من وعينا كذلك . الاّ أن النبيويين التشيك يصرّون ، أكثر من الشكليين ، على الوحدة البنيوية للعمل : إذ يجب ادراك عناصره على أنها وظائف لكل دينامى ، يقوم فيه مستوى معين من النص (هو ما سمّته مدرسة براغ بالمستوى « المسيطر ») بدور التاثير المحدِّد الذى « يشوِّه » ، أو يجذب إلى مجال تاثيره ، كل المستويات الأخرى .

حتى الآن قد يبدو بنيويّو براغ وكأنهم لا يزيدون كثيرا عن كونهم طبعة أكثر علمية من النقد الجديد ، وهناك بذرة من الحقيقة فى هذا الايحاء . لكن رغم وجوب النظر إلى العمل الفنى باعتباره نسقا مغلقا ، فإن ما يُحسَبُ عملاً فنيا يعتمد على الظروف الاجتماعية والتاريخية . وطبقا ليان موكاروفسكى ، فإن العمل الفنى لا يُدرك على انه كذلك إلاّ فى مواجهة خلفية أعم من الدلالات ، إلّا باعتباره « حيودا » منهجيا عن معيار لغوى ، ومع تغيّر هذه الخلفية ، فإن تفسير وتقييم العمل يتغيران تبعا لذلك ، إلى حد أنه قد يكف عن أن يُدرك على أنه عمل فنى على الاطلاق . ويجادل موكاروفسكى ، فى عمله **الوظيفة الجمالية ، المعيار والقيمة كحقائق اجتماعية** (١٩٣٦) Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts ، بأنه ما من شىء يمتلك وظيفة جمالية بصرف النظر عن المكان ، أو الزمان ، أو الشخص الذى يُقيمه ، وما من شىء لا يمكنه امتلاك تلك الوظيفة فى الظروف الملائمة . ويميز موكاروفسكى بين « العمل الفنى المادى » ، الذى هو الكتاب ، أو التصوير ، أو النحت الفيزيقى ذاته ، وبين « الموضوع الجمالى » ، الذى لا يوجَد سوى فى التفسير البشرى لهذه الحقيقة الفيزيقية .

مع عمل مدرسة براغ ، يأخذ مصطلح « البنيوية » فى الاندماج بدرجة أو بأخرى مع كلمة « السيميوطيقا » . إن « السيميوطيقا » Semiotics ، أو « السيميولوجيا » Semiology ، تعنى الدراسة المنهجية للعلامات ، وهذا ما يفعله البنيويون الادبيون بالفعل . وكلمة « البنيوية » Structuralism ذاتها تشير إلى منهج للبحث ، يمكن تطبيقه على مجال كامل من الموضوعات بدءا من

مباريات كرة القدم وحتى أنماط الانتاج الاقتصادية ، بينما تحدد « السيميوطيقا » مجالا معنيا للدراسة ، هو مجال الانساق التى يمكن ، بمعنى مألوف ، اعتبارها علامات : القصائد ، نداءات الطيور ، إشارات المرور ، الأعراض الطبية وهلم جرا . لكن الكلمتين تتداخلان ، حيث تتناول البنيوية شيئا لا يجرى التفكير فيه عادة على أنه نسق من العلامات على أنه كذلك ـ علاقات القرابة فى المجتمعات القبلية ، مثلا ـ بينما تستخدم السيميوطيقا مناهج بنيوية عادة .

وقد ميز مؤسس السيميوطيقا الأمريكى ، الفيلسوف سى. إس . بيرس C.S. Pierce ، بين ثلاثة أنواع أساسية من العلامة . فهناك العلامة « الأيقونية » iconic ، حيث تشبه العلامة ما تمثله على نحو ما (صورة فوتوغرافية لشخص ، على سبيل المثال) ، والعلامة « المؤشراتية » indexical ، حيث ترتبط العلامة على نحو ما بما تشير إليه (الدخان مع النار ، والبثور مع الحصبة) ، والعلامة « الرمزية » Symbolic حيث تكون العلامة ، مثلما لدى سوسير ، مرتبطة بمرجعها تعسفيا أو بطريقة متعارف عليها . وتتبنى السيميوطيقا هذا التصنيف وتصنيفات أخرى عديدة : فهى تميز بين « الاشارة » denotation (ما تمثله العلامة) وبين « التضمين » Connotation (العلامات الأخرى المرتبطة بها) : بين الشفرات (أى البنيات التى تحكمها قاعدة والتى تنتج المعانى) وبين الرسائل التى تنقلها ، بين « البارادجماتى » Paradigmatic (مجموعة كاملة من العلامات التى يمكن استبدالها فيما بينها) وبين « السانتاجماتى » syntagmatic (حيث تقترن العلامات ببعضها فى « سلسلة ») . وتتحدث السيميوطيقا عن « ميتا ـ لغات » metalanguages ، حيث يشير نسق من العلامات إلى نسق آخر من العلامات (العلاقة بين النقد الأدبى والأدب ، مثلاً) ، وعن العلامات « متعددة الدلالة » polysemic التى يكون لها أكثر من معنى واحد ، كما تتحدث عن عدد كبير آخر من المفاهيم التقنية . وحتى نرى كيف يبدو هذا النوع من التحليل فى الممارسة ، يمكننا أن ندرس بإيجاز عمل السيميوطيقى السوفيتى البارز لما يسمّى بمدرسة تارتو Tartu ، الا وهو يورى لوتمان Yury Lotman .

ففى عمليه بنية النص الفنى (١٩٧٠) The Structure of the

The Analysis of the (١٩٧٢) و تحليل النص الشعرى ، Artistic Text
Poetic Text ، يرى لوتمان النص الشعرى كنسق مكوّن من شرائح لا يوجد فيه المعنى إلاّ سياقيا ، تحكمه منظومات من التشابهات والتقابلات . أما الاختلافات والتوازيات فى النص فهى ذاتها تعبيرات نسبية ، ولا يمكن ادراكها إلّا فى علاقتها أحدها بالآخر . وفى الشعر ، فإن طبيعة الدالّ ، ومنظومات الصوت والايقاع التى تحددها العلامات نفسها على الصفحة ، هى ما يحّدد المدلول . والنص الشعرى « مُشبَّع سيمانطيقيا » ، إذ أنه يكثف « معلومات » أكثر من أى خطاب آخر ، لكن بينما فى نظرية الاتصال الحديثة عموماً تؤدى الزيادة فى « المعلومات » إلى نقص فى « الاتصال » (حيث اننى لا يمكننى « استيعاب » كل ما تخبرنى به بهذه الكثافة) ، فليس هذا هو الحال فى الشعر بسبب نوعه الفريد من التنظيم الداخلى . فالشعر به حد أدنى من « الحشو » (الاطناب) redundancy ـ من تلك العلامات ٱلتى توجد فى الخطاب لكى تُسهِّل الاتصال لا لكى تنقل المعلومات ـ لكنه رغم ذلك يستطيع انتاج منظومة من الرسائل اغنى من أى شكل آخر من اللغة . وتكون القصائد سيئة حين لا تحمل معلومات كافية ، لأن « المعلومات جمال » ، كما يلاحظ لوتمان . وكل نص أدبى يتكوّن من عدد من « الانساق » (المعجمية ، والكتابية ، والوزنية ، والصوتية وما إلى ذلك) ، ويُحدث تأثيراته من خلال التضادمات والتوترات الدائمة بين هذه الأنساق . يصبح كل نسق ممثلا « لقاعدة » تحيد الانساق الأخرى عنها ، مكونة بذلك شفرة من التوقعات تنتهكها . فالبحر ، مثلا ، يخلق منظومة معينة قد يتقاطع معها وينتهكها عروض القصيدة . بهذه الطريقة ، فإن كل نسق فى النص « ينزع ألفة » الانساق الأخرى ، محطما انتظامها ومضفيا عليها بروزا أشد حيوية . فإدراكنا للبنية النحوية للقصيدة ، على سبيل المثال ، قد يزيد من وعينا بمعانيها . وفور أن يهدد أحد أنساق القصيدة بأن يصبح قابلا للتنبؤ بدرجة مفرطة ، فإن نسقا آخر يتدخل ليقاطعه ويمنحه حياة جديدة . وإذا ارتبطت كلمتان معاً بسبب صوتهما أو وضعهما المتماثل فى نظام الايقاع ، فإن ذلك سينتج وعياً أكثر حدة بتشابههما أو اختلافهما فى المعنى . والعمل الأدبى يثرى ويغيّر باستمرار المعنى القاموسى المجرد ، مُولِّداً دلالات جديدة عن طريق تصادم وتكثيف « مستوياته » المختلفة . وحيث أن أى كلمتين مهما كانتا يمكن المقابلة بينهما على أساس سمة متكافئة من نوع ما ، فإن هذه الامكانية

لا محدودة بدرجة أو بأخرى . فكل كلمة فى النص مرتبطة بعدة كلمات أخرى بمنظومة كاملة من البنيات الشكلية ، وهكذا يكون معناها « مفرط التحدد » overdetermined على الدوام ، نتيجة على الدوام لِعدَّة مُحدِّدَات مختلفة تعمل معاً . فكلمة بعينها قد ترتبط بأخرى من خلال توازن الجرس الصوتى assonance ، وبأخرى من خلال التكافؤ العروضى ، وبثالثة من خلال التوازى المورفولوجى ، إلى آخره . وهكذا تشارك كل علامة فى عدة « منظومات بارادجماتية » أو أنساق مختلفة فى آن واحد ، ويزداد هذا التعقد بشدة نتيجة سلاسل الارتباطات « السانتاجماتية » ، أى البنيات « الأفقية » وليس « الراسية » ، والتى توضع العلامات وفقا لها .

وهكذا فإن النص الشعرى بالنسبة للوتمان هو « نسق أنساق » ، علاقة علاقات . إنه أكثر الأشكال التى يمكننا تخيلها تعقيدا للخطاب ، يكثف معاً أنساقاً متعددة يتضمن كل منها توتراته ، وتوازياته ، وتكراراته وتعارضاته الخاصة ، وكل منها يُعدِّل باستمرار الأنساق الأخرى جميعا . وفى الحقيقة ، فإن القصيدة لا يمكن الا أن تُعاد قراءتها ، لا أن تقرأ ، لأن بعض بنياتها لا يمكن إدراكها إلا استرجاعيا retrospectively . أن الشعر ينشط مجمل جسم الدال ، ويدفع الكلمة الى العمل بأقصى ما تستطيع تحت الضغط الشديد للكلمات المحيطة بها ، وبذلك يدفعها إلى اطلاق أثرى طاقاتها . ومهما كان ما ندركه من النص فإننا لا ندركه إلا بالتضادّ وبالاختلاف : فالعنصر الذى لا تكون له علاقة تباينية مع أى عنصر آخر سيظل لا مرئيا . وحتى غياب أدوات معينة قد يثير معنى ما : فإذا كانت الشفرات التى ولدها العمل تقودنا إلى توقع قافية أو نهاية سعيدة لا تحدث ، فإن هذه « الأداة بالسالب » ، كما يسميها لوتمان ، قد تكون وحدة معنى تعادل فى تأثيرها أى وحدة أخرى . إن العمل الأدبى ، فى الحقيقة ، هو توليد وانتهاك متصل للتوقعات ، تفاعل معقّد بين النظامى والعشوائى ، بين القواعد والحيودات ، بين المنظومات الروتينية وضروب نزع العزلة الدرامية .

ورغم هذا الثراء اللفظى الفريد ، لا يعتبر لوتمان أن الشعر أو الأدب يمكن تعريفهما بخصائصهما اللغوية الكامنة . فمعنى النص ليس مجرد مسألة داخلية : فهى كامنة كذلك فى علاقة النص بأنساق معنى أوسع ، بنصوص أخرى ، بشفرات وقواعد فى الأدب وفى المجتمع ككل . كذلك يتوقف

معناه على « أفق توقّعات » القارىء : لقد تعلم لوتمان جيداً دروس نظرية التلقى . إن القارىء أو القارئة ، بفضل « شفرات تلقى » معينة تحت تصرّفه أو تصرّفها ، هو الذى يحدد عنصراً فى العمل على أنه « أداة » ؛ والأداة ليست مجرّد ملمح داخلى بل واحداً يُدرك من خلال شفرة معينة وعلى خلفية نصّية محددة . وقد تكون الأداة الشعرية لشخص معين هى الحديث اليومى لآخر .

وواضح من كل هذا أن النقد الأدبى قد قطع شوطاً بعيداً من الأيام التى لم يكن علينا فيها أن نفعل أكثر من أن نهتز طرباً لجمال الصور . إن ما تمثله السميوطيقا ، فى الحقيقة ، هو النقد الأدبى وقد غيرت هيئته اللغويات البنيوية ، وقد تحوّل إلى مهمة أكثر انضباطاً وأقل انطباعية ، اكثر حيوية ازاء ثراء الشكل واللغة من أغلب النقد التقليدى ، كما يشهد بذلك عمل لوتمان . لكن إذا كانت البنيوية قد غيرت دراسة الشعر ، فإنها قد أحدثت ثورة فى دراسة الفن القصصى . وقد خلقت ، فى الواقع ، علماً أدبياً جديدا برمته ـ هو **علم القص** narratology ـ كان أقوى ممارسية تأثيراً هم الليتوانى أ. ج. جريماس A.J.Greimas ، والبلغارى تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov ، والنقاد الفرنسيون جيرار جينيت Gerard Genette ، وكلود بريمون Claude Bremond ورولان بارت Roland Barthes . وقد بدأ التحليل البنيوى الحديث لفن القص بالعمل الرائد حول الأسطورة الذى وضعه الأنثروبولوجى البنيوى الفرنسى كلود ليفى ـ شتراوس Claude Levi-Strauss ، الذى كان يعتبر الأساطير المختلفة ظاهريا تنويعات على عدد من التيمات الأساسية . فتحت التنافر الشديد بين الأساطير تكمن بنيات معينة دائمة وكلية ، يمكن أن تختزل إليها أى أسطورة بعينها . الأساطير نوع من اللغة : إذ يمكن حلّها إلى وحدات فردية (« ميثيمات » أو « أسطوريمات » mythemes) مثلها مثل الوحدات الصوتية الأساسية للغة (الفونيمات phonemes) تكتسب معنى فقط حين تدخل فى تركيبة مع بعضها بطرق معينة . ومن ثم يمكن النظر إلى القواعد التى تحكم تلك التركيبات على أنها نوع من النحو ، على أنها منظومة من العلاقات تحت سطح القصة تكون « المعنى » الحقيقى للأسطورة . واعتبر ليفى ـ شتراوس أن هذه العلاقات كامنة فى العقل الانسانى ذاته ، وهكذا فإننا عند دراسة جسم أسطورة ننظر إلى مضامينها القصصية أقلّ مما ننظر إلى العمليات العقلية الكلية التى تكوّن بنيتها . وهذه

العمليات العقلية ، مثل عمل التقابلات المزدوجة ، هى موضوع الأساطير على نحو من الأنحاء : فهى أدوات للتفكير بها ، طرق لتصنيف وتنظيم الواقع ، وهذا هو المقصود منها ، وليس حكى أية حكاية بعينها . ونفس الشىء ، فيما يعتقد ليفى ـ شتراوس ، يمكن أن يقال عن الأنساق الطوطمية وأنساق القرابة ، التى هى مؤسسات اجتماعية ودينية أقل أهمية من كونها شبكات للاتصال ، شفرات تتيح نقل « الرسائل » . والعقل الذى يقوم بكل هذا التفكير ليس عقل الذات الفردية : فالأساطير تفكر فى نفسها من خلال الناس ، وليس العكس بالعكس . وليس لها أصل فى وعى بعينه ، ولا نهاية معينة قريبة . ومن ثم ، فإن احدى نتائج البنيوية هى « الازاحة عن المركز » decentring للذات الفردية ، التى ما عاد يجب اعتبارها مصدرا أو نهاية للمعنى . فالأساطير لها وجود جمعى شبه ـ موضوعى ، وتبْسُطُ « منطقها العينى » باللامبالاة فائقة أزاء تقلّبات التفكير الفردى ، وتختزل اى وعى خاص إلى مجرد وظيفة من وظائفها .

وعلم القص Narratology عبارة عن تعميم هذا النموذج أبعد من « النصوص » غير المكتوبة للميثولوجيا القبلية إلى أنواع أخرى من القصص . وقد بدأ الشكلى الروسى فلاديميرو بروب Vladimir Propp بداية واعدة بعمله مورفولوجيا الحكاية الشعبية (١٩٢٨) Morphology of the Folk Tale ، الذى اختزل بجسارة كل الحكايات الشعبية إلى سبع « دوائر فعل » وواحد وثلاثين عنصراً ثابتاً أو « وظيفة » . وأى حكاية شعبية بعينها لا تفعل سوى التركيب بين « دوائر الفعل » هذه (البطل ، المساعد ، الشرير ، الشخص الذى يجرى البحث عنه ، إلى آخره) بطرق نوعية . ورغم اقتصاد هذا النموذج الشديد ، فقد كان بالامكان اختزاله إلى مدى أبعد . فقد استطاع عمل أ. ج. جريماس بعنوان السيمانطقيا البنيوية Semantique structuvale (١٩٦٦) ، حين وجد أن مخطط بروب مفرط التجريبية ، استطاع أن يجرد هذا التقرير بدرجة أكبر عن طريق مفهوم الفاعل actant ، الذى لا هو قصة معينة ولا هو حتى شخصية بل وحدة بنيوية . والفاعلات actants الست وهى الذات والموضوع ، والمرسل والمتلقّى ، والمساعد والخصم يمكن أن تندرج تحتها مختلف دوائر الفعل لدى بروب وتتيح المجال لبساطة أكثر أناقة . ويقوم تزفيتان تودوروف بمحاولة تحليل « نحوى » مماثل لقصص

الديكاميرون Decameron لبوكاتشيو ، يُنظر فيها إلى الشخصيات على أنها أسماء ، وإلى صفاتها على أنها نعوت ، وإلى أعمالها على أنها أفعال . وهكذا يمكن قراءة كل قصة من الديكاميرون على أنها نوع من الجملة الممتدة ، تتركب فيها هذه الوحدات بطرق مختلفة . ومثلما يصبح العمل على هذا النحو عملا يدور حول بنيته الخاصة شبه ـ اللغوية ، فإن كل عمل أدبى ، بالنسبة للبنيوية ، بينما يقوم ظاهرياً بوصف واقع خارجى ما ، يلقى خفية نظرة مختلسة إلى نفس عمليات بنائه . وفى النهاية ، فإن البنيوية لا تكتفى بالتفكير فى كل شىء من جديد ، بوصفه لغة هذه المرة ، بل إنها تفكر فى كل شىء من جديد وكأن اللغة هى موضوعه ذاته .

ولكى نوضح رأينا فى علم القص ، يحسن بنا أن ننظر أخيرا إلى عمل جيرار جينيت Gerard Genette . فى كتابه الخطاب القصصى Narrative Discourse (١٩٧٢) ، يضع جينيت تفرقة فى الفن القصصى بين السرد recit ، الذى يعنى به الترتيب الفعلى للأحداث فى النص ، وبين الحكاية histoire ، التى هى التتابع الذى وقعت به هذه الأحداث « بالفعل » ، كما نستطيع أن نستنتجه من النص ، وبين القص narration ، الذى يخص فعل القص نفسه . والمقولتان الأوليان مكافئتان لتفرقة شكلية روسية كلاسيكية بين « الحبكة » وبين « القصة » : فالرواية البوليسية عادة ما تُستهل باكتشاف جثة وفى النهاية تعود القهقرى لتكشف كيف وقعت الجريمة ، لكن حبكة الأحداث هذه تقلب « القصة » أو التتابع الزمنى الفعلى للحدث . ويُميّز جينيت خمس مقولات محورية للتحليل القصصى . « الترتيب » order ويشير إلى الترتيب الزمنى للقصة ، كيف يمكنها أن تعمل بواسطة التوقع prolepsis (الاستباق) ، والاسترجاع analepsis (الفلاش باك) ، أو المفارقة الزمنية ، التى تشير إلى تعارضات بين « القصة » وبين « الحبكة » . و « المُدة » duration ، وتعنى كيف يمكن للقصة أن تتجاهل فصولا ، أو توسعها ، أو توجزها ، أو تتوقف قليلا وما إلى ذلك . و « التواتر » frequency « يتناول مسائل ما إذا كانت حادثة ما قد حدثت مرة واحدة فى « القصة » وحُكيت مرة واحدة ، أو حدثت مرة واحدة لكنها حُكيت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحكيت عدة مرات ، أو حدثت عدة مرات وحُكيت مرة واحدة فقط . أما مقولة « المزاج » mood فيمكن تقسيمها فرعيا إلى

« المسافة » distance و « المنظور » perspective . وتخص المسافة علاقة القص بمادته : انها مسألة حكى القصة ("diagesis") أو محاكاتها ("mimesis") ، هل تروى القصة بالكلام المباشرة ، أو غير المباشر ، أو غير المباشر الحر؟ . أما « المنظور » فهو ما يمكن أن نسمّيه تقليدياً « وجهة النظر » ، ويمكن كذلك تقسيمه فرعيا إلى عدة أقسام : فالراوى قد يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات ، أ أقل مما تعرف ، أو يتحرك على نفس المستوى ، وقد تكون القصة « غير ذات بؤرة » (« غير مُبَأرة ») ، يحكيها راو كلّى المعرفة خارج الحدث ، أو « ذات بؤرة داخلية » (« مُبأرة داخلياً ») تقصها احدى الشخصيات من موقع ثابت ، أو من مواقع متعددة ، أو من وجهات نظر شخصيات متعددة . وهناك شكل ممكن من « الالتفاف حول بؤرة خارجية » (« التبئير الخارجى ») ، يعرف فيه الراوى أقل مما تعرف الشخصيات . وأخيرا هناك مقولة « صيغة الفعل » voice ، والتى تختص بفعل القص ذاته ، بأى نوع من الراوى وأى نوع من المروى . وهنا ، ثمة تباديل عدة ممكنة بين « زمن الحكاية » و « الزمن المحكى » ، بين فعل حكى القصة وبين الأحداث التى تحكيها : فقد تحكى عن الأحداث قبل أن تحدث ، أو بعد أن تحدث ، ، أو بينما تحدث (مثلما فى رواية الرسائل) . وقد يكون الراوى « غائبا » heterodiegetic (أى غائبا عن قصته) ، أو « حاضراً » homodiegetic (داخل قصته مثلما فى القصص التى تُروى بضمير المتكلم) ، أو « بطلاً » لقصته autodiegetic (حيث لا يكون داخل القصة فحسب بل يظهر بوصفه شخصيتها الرئيسية) . هذه بعض تصنيفات جينيت فحسب ، لكنها تُنبِّهنا إلى جانب هام من الخطاب هو الاختلاف بين القصnarration ـ أى فعل وعملية حكى قصة ـ و القصةnarrative ـ أى ما تحكيه فعلاً . فحين أحكى قصة عن نفسى ، مثلما فى السيرة الذاتية ، تبدو « الأنا » التى تقوم بالحكى متطابقة ، بمعنى معين ، مع « الأنا » التى أصفها ، كما تبدو مختلفة عنها بمعنى آخر . وسوف نرى فيما بعد كيف أن لهذه المفارقة تضمينات مثيرة للاهتمام تتجاوز حدود الأدب ذاته .

* * *

ما هى مكاسب البنيوية ؟ إنها ، بداية ، تمثل عملية نزع او هامdemystification لا ترحم عن الأدب . فقد أصبح أقل سهولة ، بعد جريماس وجينيت ، أن نسمع قطع وطعن السيوف فى البيت الثالث ، أو أن تشعر بما يعنيه أن تكون خيال مآتة بعد قراءة الرجال الجوف* The Hollow Men . فقد عوقب الحديث الفضفاض الذاتية على يد نقد يُقّر بأن العمل الأدبى ، مثل أى نتاج آخر للغة ، هو بناء Constnct** ، يمكن تصنيف وتحليل آلياته مثل موضوعات أى علم آخر . والتعصب الرومانسى فى أن القصيدة ، مثل الشخص ، تضم جوهراً حياً ، روحاً يكون من قلة الذوق أن نتلاعب بها ، هذا التعصب قد تم نزع النقاب عنه على أنه لاهوت مُقنّع ، خوف غيبى من البحث المتعقل يجعل من الأدب وثناً ويدعم سلطة نخبة نقدية حساسة « طبيعيا » . وفضلاً عن ذلك ، فإن المنهج البنيوى يطرح للتساؤل ضمنياً زعم الأدب أنه شكل فريد من الخطاب : فحيث أصبح بالامكان استخراج نفس البنيات العميقة من ميكى سبيللين Mikey Spillane ومن السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney سواء بسواء ، لم يعد من السهل أن نخص الأدب بمكانة متميزة أنطولوجيا . مع قدوم البنيوية ، فإن عالم منظّرى علم الجمال العظام ودراسى الأدب ذوى النزعة الانسانية لأوربا القرن العشرين ـ عالم كروتشه Croce ، وكورتيوس Curtius ، واويرباخAuerbach ، وشبيتسر Spitzer ، و ويلليك Wellek ـ بدا عالماً قد انقضى زمنه(٦) . هؤلاء الرجال ، بتبحّرهم الواسع ، وبصيرتهم الخيالية ، والمدى الكوزمبوليتى لتلميحاتهم ، بدوا بغتة فى المنظور التاريخى ، كنجوم لنزعة انسانية أوربية فى أوجها سبقت إضطراب واندلاع منتصف القرن العشرين . بدا واضحاً أن تلك الثقافة الغنية لا يمكن اعادة ابتكارها من جديد ـ أن الخيار كان إما التعلم منها والسير قدماً ، أو التعلق بحنين ببقاياها فى زمننا ، وشجب « عالم حديث » أعلنت فيه الطبعات الشعبية موت الثقافة الرفيعة ، ولم يعد فيه خدم منزليون لحماية باب المرء بينما يقرأ هو فى عزلة .

أما تشييد البنيوية على « إنبناء » Constuctedness المعنى الانسانى فيمثل تقدماً كبيراً . فلم يعد المعنى لا خبرة خاصة ولا حادثاً بمشيئة الهية :

* قصيدة ت . س . اليوت ـ م

** بمعنى بناء عقلى من صنع العقل ـ م

بل إنه نتاج أنساق مشتركة معينة للمعنى . وقد تلقى ضربة قوية ذلك الايمان البورجوازى اليقينى بأن الذات الفردية المنعزلة هى منبع ومصدر كل معنى : فاللغة سابقة على الفرد ، وليست نتاجاً له بقدر ما هو نتاج لها . وليس المعنى « طبيعياً » ، أى مسألة مجرد النظر والرؤية ، أو شيئا قد تم حسمه أبدياً ، فالطريقة التى تُفسّر بها عالمك هى وظيفة تتوقف على اللغات التى تكون فى متناولك ، وبالطبع ليس فى هذه اللغات شىء لا يقبل التغير . ليس المعنى شيئا يتشارك فيه حدسياً كل الرجال والنساء فى كل مكان ، ثم يصوغونه فى مختلف السنتهم وكتاباتهم : فنوع المعنى الذى تستطيع صياغته يتوقف على نوع الكتابة أو الحديث الذى تشارك فيه فى المقام الأول . هنا ، ثمة بذور لنظرية اجتماعية وتاريخية فى المعنى ، سوف تغوص تضميناتها عميقاً داخل الفكر المعاصر . لقد أصبح من المستحيل أن نظل نرى الواقع على أنه مجرد شىء « هناك خارجا » ، نظام ثابت للأشياء لا تفعل اللغة سوى أن تعكسه . بمقتضى ذلك الافتراض ، كان ثمة رابطة طبيعية بين الكلمة والشىء ، منظومة محدودة من التناظرات بين المجالين . ولغتنا تكشف لنا الكيفية التى يوجد بها العالم ، وليس هذا موضع تساؤل . هذه النظرة العقلانية أو الامبيريقيه للّغة نالت ضربة قاسية على يد البنيوية : لأنه إذا كانت العلاقة بين العلامة والمرجع علامة تعسفية ، كما جادل سوسير ، فكيف يمكن أن تقوم أى نظرية للمعرفة على أساس « التناظر » correspondence ؟ أن اللغة لا تعكس الواقع بل تنتجه : انها طريقة خاصة لتشكيل العالم تعتمد على نحو عميق على أنساق العلامات التى نملكها تحت تصرفنا ، أو بالأحرى التى تملكنا تحت تصرفها . ومن ثم ، بدأ الشك يتزايد فى أن البنيوية ليست مجرد نزعة أمبيريقية لأنها فضلاً عن ذلك شكل آخر من أشكال المثالية الفلسفية ـ فى أن نظرتها للواقع على أنه نتاج للّغة أساساً هى ، ببساطة ، أحدث طبعة للمذهب المثالى الكلاسيكى القائل بأن العالم يتأسس بواسطة الوعى الانسانى .

أحدث البنيوية فضحية فى المؤسسة الأدبية بإهمالها للفرد ، ومعالجتها الاكلينيكية لأسرار الأدب ، وعدم تمشيها الواضح مع الفهم المشترك . لكن حقيقة أن البنيوية تُغضب الفهم المشترك كانت دائماً نقطة فى صالحها . فالفهم المشترك يعتقد أن الأشياء عموماً لها معنى واحد فقط وأن هذا المعنى بديهى عادةً ، ومنقوش على وجوه الأشياء التى نصادفها . فالعالم شديد الشبه

بإدراكنا له ، وطريقتنا فى ادراكه هى الطريقة الطبيعية ، الواضحة بذاتها . فنحن نعرف أن الشمس تدور حول الأرض لاننا نستطيع رؤية أنها تفعل . وفى احيان مختلفة أملى الفهم المشترك حرق الساحرات ، وشنق سارقى الأغنام ، وتجنب اليهود خوفاً من العدوى القاتلة ، لكن هذه العبارة لا تتفق فى ذاتها مع الفهم المشترك حيث أن الفهم المشترك يعتقد انه ثابت تاريخياً . وعادةً ما قوبل بالاحتقار أولئك المفكرون الذين يجادلون بأن المعنى الظاهرى ليس هو المعنى الحقيقى بالضرورة : فقد جاء فى أعقاب كوبر نيكوس ماركس ، الذى زعم أن الدلالة الحقيقية للعمليات الاجتماعية تمضى « من وراء ظهر » وسطائها الأفراد ، وبعد ماركس جادل فرويد بأن المعانى الحقيقية لكلماتنا وأفعالنا غير قابلة للادراك تماماً من جانب العقل الواعى . والبنيوية وريث حديث لهذا الاعتقاد بأن الواقع ، وخبرتنا به ، فى انقطاع أحدهما مع الآخر ، ولكونها كذلك ، فإنها تهدد الأمن الايديولوجى لأولئك الذين يريدون أن يكون العالم فى نطاق سيطرتهم ، وأن يحمل معناه الفريد على وجهه ويُسلِّمه لهم فى مرآة لغتهم التى لا تشوبها شائبة . وهى تدمر النزعة الأمبيريقية لأصحاب النزعة الانسانية الأدبية ـ اى الاعتقاد بأن أكثر الأشياء « واقعية » هو ما نَخْبَره ، وأن مستقر الخبرة الثرية ، الرفيعة ، المركبة هو الأدب نفسه . إنها ، مثل فرويد ، تكشف عن حقيقة مفزعة ، هى أنه حتى أشد خبراتنا حميمية هى تأثير بنية .

قلت أن البنيوية كانت تنطوى على بذور نظرية اجتماعية وتاريخية للمعنى ، لكن هذه البذور ، عموماً ، لم تتمكن من الازهار . لأنه إذا كانت انساق العلامات التى يحيا بها الأفراد يمكن النظر إليها على أنها متغيرة ثقافياً ، فإن القوانين العميقة التى تحكم عمل هذه الانساق ليست كذلك . فهى بالنسبة « لأصلب » اشكال البنيوية قوانين كليّة ، كامنة فى عقل جمعى يتجاوز اية ثقافة بعينها ، ويشك ليفى ـ شتراوس أنها تجد جذورها فى بنيات العقل الانسانى نفسه . إن البنيوية ، بكلمة واحدة ، كانت لا تاريخية على نحو يجعل الشعر يقف على أطرافه : إذ أن قوانين العقل التى زعمت أنها تستخلصها ـ أى التوازيات ، والتقابلات ، والتعاكسات وما إلى ذلك ـ كانت تتحرك فى مستوى من العمومية بعيد تماماً عن الاختلافات العينية للتاريخ البشرى . ومن هذه الذرى الأوليمبية ، كانت كل العقول تبدو شديدة التشابه . وبعد

تحديد ملامح انساق القواعد الكامنة ، فإن ما يستطيع كل البنيويين عمله هو أن يسترخوا ويتساءلوا عما يمكنهم عمله بعد ذلك . فليس مطروحاً اظهار علاقة العمل بالحقائق التى يتناولها ، أو بالشروط التى انتجته ، أو بالقراء الفعليين الذين يدرسونه ، حيث أن اللفتة التأسيسية للبنيوية كانت وضع تلك الحقائق بين أقواس . فمن أجل كشف طبيعة اللغة ، كان على سوسير ، كما رأينا ، أن يكبت أو ينسى قبل كل شيء ما يجرى الحديث عنه : أى أن ، المرجع ، أو الشيء الواقعى الذى تشير إليه العلامة ، قد جرى تعليقه حتى يمكن فحص بنية العلامة ذاتها بشكل أفضل . والتشابه شديد بين هذه اللفتة وبين وضع هوسرل للموضوع الواقعى بين أقواس لكى يمكنه أن يفهم بصورة أفضل الطريقة التى يخبرها بها العقل . إن البنيوية والظاهراتية ، رغم اختلافهما فى وجوه أساسية ، تنطلقان كلتاهما من الفعل المنطوى على مفارقة والمتمثل فى اغلاق الباب أمام العالم المادى من أجل إضاءة وعينابة بصورة أفضل . أما بالنسبة لأى شخص يعتقد أن الوعى عملى بمعنى هام ، ومرتبط على نحو لا ينفصم بالطرق التى نتصرف بها ومتوقف على الواقع ، فإن أى حركة من هذا النوع مقضى عليها بالفشل . انها أشبه بقتل شخص من أجل فحص الدورة الدموية على نحو اكثر ملاءمة .

لكن الأمر لم يكن مجرد اغلاق الباب أمام شيء فى عمومية « العالم » : بل كان مسألة اكتشاف موطىء قدم من اليقين فى عالم بعينه بدا فيه من الصعب العثور على اليقين . فالمحاضرات التى تشكل كتاب سوسير **محاضرات فى علم اللغة العام** القيت فى قلب أوربا فيما بين عامى ١٩٠٧ و ١٩١١ ، على حافة إنهيار تاريخى لم يعش سوسير نفسه ليراه . وكانت هذه ، على وجه التحديد ، هى السنوات التى كان إدموند هوسرل يصوغ فيها المبادىء الأساسية للظاهراتية ، فى مركز أوربى لا يبعد كثيراً عن جنيف التى كان سوسير بها . وحوالى نفس هذا الوقت ، أو بعده بقليل ، كان الكتاب الكبار للأدب الانجليزى فى القرن العشرين - ييتس ، وإليوت ، وباوند ، ولورنس ، وجويس - يطوّرون انساقهم الرمزية المغلقة ، التى كان على التقاليد ، والروحانيات ، ومبدأىّ الذكر والأنثى ، ونزعة العصور الوسطى ، والميثولوجيا ، أن تقدم فيها أحجار الزاوية لبنيات « تزامنية » كاملة ، لنماذج شاملة للتحكم فى الواقع التاريخى وشرحه . وقد طرح سوسير نفسه وجود

« وعى جمعى » يكمن تحت نسق اللغة langue . وليس من الصعب أن نرى هروباً من التاريخ المعاصر فى اللجوء إلى الأسطورة من جانب الكتاب الكبار للأدب الانجليزى ، لكن التقاط ذلك أقل سهولة فى مرجع عن اللغويات البنيوية أو فى قطعة من الفلسفة الباطنية esoteric .

أما حيث يكون التقاط ذلك أسهل بالفعل ، فربما كان فى ارتباك البنيوية ازاء مشكلة التغير التاريخى . فقد نظر سوسير إلى تطوّر اللغة على أنه نسق تزامنى يَعقُب آخر ، مثله فى ذلك مثل مسئول الفاتيكان الذى لاحظ أنه سواء كان المرسوم البابوى الوشيك بشأن مسألة تحديد النسل سيحافظ على التعاليم السابقة أم لا ، فإن الكنيسة ستكون رغم ذلك قد انتقلت من إحدى حالات اليقين إلى حالة أخرى من اليقين . بالنسبة لسوسير ، كان التغير التاريخى شيئا يصيب العناصر الفردية للغة ، وفقط بهذه الطريقة غير المباشرة يمكنه أن يؤثر فى المجموع : إن اللغة ككل ستعيد ترتيب نفسها حتى تتكيف مع تلك الاضطرابات ، مثلما يتعلم المرء أن يحيا بساق خشبية أو مثل التقاليدلدى إليوت وهى ترحب برائعة جديدة إلى نادى الروائع . وخلف هذا النموذج اللغوى تكمن رؤية محدّدة للمجتمع البشرى : أن التغير اضطراب وفقدان اتزان فى نسق خال من النزاع أساساً ، سيترنح برهة ، ليستعيد اتزانه ويتوافق مع التغير . ويبدو التغير اللغوى بالنسبة لسوسير مسألة مصادفة : إذ أنه يحدث « بطريقة عمياء » ، وتُرك للشكليين المتأخرين شرح كيفية ادراك التغير نفسه بطريقة منهجية . فقد نظر ياكوبسون وزميله يورى تينيانوف Yury Tynyanov إلى تاريخ الادب على أنه هو نفسه يشكل نسقاً ، فيه تكون بعض الأشكال والأجناس فى أية لحظة معينة « سائدة » بينما تكون أشكال وأجناس أخرى ثانوية . ويحدث التطور الأدبى عن طريق ازاحات ضمن هذا النسق المراتبى ، بحيث أن شكلاً كان سائداً من قبل يصبح ثانوياً أو العكس . وديناميةهذه العملية هى « نزع الألفة » defamiliarization : فإذا أصبح شكل أدبى سائد مبتذلا و « غير محسوس » ــ مثلاً ، إذا استولى جنس فرعى مثل الصحافة الشعبية على بعض أدواته ، وبذلك يجعل الاختلاف بينه وبين تلك الكتابات غائماً ــ فإن شكلاً كان ثانويا فيما سبق سيبرز لكى « ينزع ألفة » هذا الوضع . والتغير التاريخى هو مسألة اعادة الترتيب التدريجية لعناصر ثابتة داخل النسق : فلم يختف شىء على الاطلاق ، بل غيّر هيئته فقط بتعديل

علاقاته مع العناصر الأخرى . إن تاريخ نسق ما ، كما يعلق ياكوبسون وتينيانوف ، هو ذاته نسق : إذ يمكن دراسة التتابع بطريقة تزامنية . والمجتمع نفسه مكوّن من منظومة كاملة من الأنساق (أو « المتتاليات »series ، كما يسميها الشكليون) ، كل منها مُزوّد بقوانينه الداخلية الخاصة ، ويتطور فى استقلال نسبى عن كل الأنساق الأخرى . إلّا أن هناك « ارتباطات » بين مختلف المتتاليات : ففى أى وقت محدد ستجد المتتالية الأدبية عدة دروب ممكنة تستطيع أن تتطور عبرها ، لكن الدرب الذى يتم اختياره فعلاً هو نتيجة للارتباطات بين النسق الأدبى نفسه وبين المتتاليات التاريخية الأخرى . ولم يكن هذا اقتراحاً قبله كل البنيويين التالين : ففى تناولهم « التزامنى » الحازم لموضوع الدراسة ، أحيانا ما يصبح التغير التاريخى غير قابل للتوضيح على نحو غامض ، مثله فى ذلك مثل الرمز الرومانسى .

أحدثت البنيوية قطيعة مع النقد الأدبى التقليدى بطرق عديدة ، بينما ظلت مرتهنة لديه بطرق عديدة أخرى . فقد كان انشغالها باللغة ، كما رأينا ، جذريا فى تضميناته ، لكنه فى نفس الوقت كان هاجسا مألوفا للأكاديميين . فهل كانت اللغة حقاً هى كل ما فى الأمر ؟ وماذا عن العمل ، والجنس ، والسلطة السياسية ؟ إن هذه الحقائق نفسها قد تشتبك فى أحبولة الخطاب بصورة لا فكاك منها ، لكنها بالتأكيد لا يمكن أن تختزل إليه . ما هى الشروط السياسية التى تحدّد هذا الاحتلال المتطرف للغة ذاتها « لمكان الصدارة » ؟ وهل كانت الرؤية البنيوية للنص الأدبى على أنه نسق مغلق تختلف كثيرا حقا عن تناول النقد الجديد له على أنه موضوع معزول ؟ وماذا حدث لمفهوم الأدب بإعتباره ممارسة اجتماعية ، شكلاً من الانتاج لا يستنفده المنتج نفسه بالضرورة ؟ استطاعت البنيوية تشريح ذلك المنتج ، لكنها رفضت البحث فى الشروط المادية لانتاجه ، حيث أن ذلك قد يعنى الاستسلام لأسطورة وجود « مصدر » له . كذلك لم يكن كثير من البنيويين قلقين إزاء كيفية الاستهلاك الفعلى للمنتج نفسه ـ ماذا يحدث حين يقرأ الناس فعلاً الأعمال الأدبية ، وما الدور الذى تلعبه تلك الأعمال فى العلاقات الاجتماعية ككل . وفضلاً عن ذلك ، ألم يكن تأكيد البنيوية على الطبيعة المتكاملة لنسق من العلامات نسخة أخرى من العمل بوصفه « وحدة عضوية » ؟ لقد تحدث ليفى ـ شتراوس عن

الاساطير باعتبارها حلولاً خيالية لتناقضات اجتماعية واقعية ، واستخدم يورى لوتمان الصورة المجازية للسيبرنطيقا ليبين كيف تشكل القصيدة كلا عضويا مركبا ، وطوّرت مدرسة براغ رؤية « وظيفية » للعمل تعمل فيها كل الاجزاء معا بطريقة عنيدة لصالح المجموع . أحياناً كان النقد التقليدى يختزل العمل الأدبى إلى شيء لا يتجاوز كثيرا كونه نافذة على نفس المؤلف ، وبدا أن البنيوية جعلته نافذة على العقل الكلى . أما « مادية » النص نفسها ، عملياته اللغوية المستفيضة ، فقد تهدّدها خطر الالغاء : إذ أن « سطح » قطعة من الكتابة لم يكن ليتجاوز كثيرا كونه انعكاسا مطيعا لأعماقه الخفية . كان ما سمّاه لينين ذات مرة « واقع المظاهر » يتهدده خطر الاغفال : فكل سمات « سطح » العمل يمكن اختزالها إلى « جوهر » ، إلى معنى محورى واحد يضيء كل جوانب العمل ، ولم يعد هذا الجوهر هو روح الكاتب أو الروح القُدُس بل « البنية العميقة » ذاتها . وكان النص فى الحقيقة مجرد « نسخة » من هذه البنية العميقة ، والنقد البنيوى نسخة من هذه النسخة . وأخيراً ، إذا كان النقاد التقليديون يشكلون نخبة روحية ، فإن البنيويين بدا أنهم يشكلون نخبة علمية مزودة بمعرفة باطنية بعيدة أشد البعد عن القارىء « العادى » .

فى نفس اللحظة التى وضعت فيها البنيوية الموضوع الواقعى بين أقواس ، فإنها وضعت الذات الانسانية بين أقواس . وفى الحقيقة ، فإن هذه الحركة المزدوجة هى التى تحدِّد المشروع البنيوى . فالعمل لا يشير إلى موضوع ، وليس كذلك تعبيراً عن ذات فردية ، فقد أغلق الباب أمامهما كليهما ، وما يتبقى معلقاً فى الهواء بينهما هو نسق من القواعد . وهذا النسق له حياته المستقلة ولن يكون رهن إشارة المقاصد الفردية . والقول بأن لدى البنيوية مشكلة مع الذات الفردية هو طرح لطيف للأمر : فقد تمت تصفية تلك الذات فعلياً ، واختزلت إلى وظيفة لبنية لا شخصية . وبعبارة أخرى : فإن الذات الجديدة هى فعلاً النسق ذاته ، الذى يبدو مُزوّداً بكل مميزات الفرد التقليدى (الاستقلال ، والصحة الذاتية ، والوحدة ، وما إلى ذلك) . إن البنيوية « ضد ـ إنسانية » ، مما لا يعنى أن أنصارها يجرّدون الأطفال من الحلوى بل إنهم يرفضون خرافة أن المعنى يبدأ وينتهى فى « خبرة » الفرد . أما المعنى ، بالنسبة للتقاليد الانسانية ، فهو شيء أخلقه أنا ، أو نخلقه سوياً ، لكن كيف يمكننا أن نخلق المعنى ما لم تكن القواعد التى تحكمه موجودة

فعلاً ؟ ومهما رجعنا إلى الوراء ، ومهما بحثنا عن مصدر المعنى ، فسوف نجد دائماً بنية فى موضعها بالفعل . وهذه البنية ما كان يمكن أن تكون مجرد نتيجة للحديث ، إذ كيف أمكننا الكلام بصورة متماسكة بدونها فى المقام الأول ؟ ولن يمكننا إكتشاف « العلامة الأولى » التى بدأ منها كل شىء ، لأن العلامة الواحدة ، كما يوضح سوسير ، تفترض سلفاً علامة أخرى تختلف عنها ، وهذه تفترض أخرى . وإذا كانت اللغة قد « وُلدت » على الاطلاق ، كما يتأمل ليفى ـ شتراوس ، فلابد أنها ولدت « بضربة واحدة » . وقد يتذكر القارىء أن نموذج الاتصال لدى رومان ياكوبسون يبدأ من مُخاطِب هو مصدر الرسالة المرسلة ، لكن من أين جاء هذا المُخاطب ؟ فلكى يكون قادراً على إرسال رسالة على الاطلاق ، لابد أن يكون قد إشتبك فعلاً فى أحبولة اللغة وتأسس بها . فى البدء كانت الكلمة .

إن النظر إلى اللغة بهذه الطريقة يعدّ تقدماً قيماً بالنسبة للنظر إليها على أنها مجرد « التعبير » عن العقل الفردى . لكن ذلك يفسح المجال أيضاً لصعوبات بالغة . لأنه رغم أن اللغة قد لا يكون أفضل فهم لها أنها تعبير فردى ، فإنها بالتأكيد تتضمن بطريقة ما الذوات الانسانية ومقاصدها ، وهذا ما تحذفه الصورة البنيوية . لنعد برهة إلى الموقف الذى رسمته من قبل ، حيث أخبرك بأن تغلق الباب حين تُعول الريح فى الغرفة . قلت حينها أن معنى كلماتى مستقل عن أى قصد خاص قد يكون لدىّ ـ أن المعنى ، بالأحرى ، هو وظيفة للغة ذاتها ، بدل أن يكون عملية عقلية لى . وفى موقف عملى معين ، تبدو الكلمات وكأنها تعنى فقط ما تعنيه مهما دفعتنى نزوتى لأن أريدها أن تعنى . لكن ماذا يحدث إذا طلبت منك أن تغلق الباب بعد أن أكون قد قضيت عشرين دقيقة وأنا اقيدك بالحبال إلى مقعدك ؟ ماذا إذا كان الباب مغلقاً بالفعل ، أو لم يكن هناك باب على الاطلاق ؟ عندئذ ، بالتأكيد ، سيكون مبرراً لك تماماً أن تسألنى : « ماذا تعنى ؟ » . وليس الأمر أنك لا تفهم معنى كلماتى ، بل أنك لا تفهم معنى كلماتى . ولن يحل المشكلة أن أناولك قاموساً . فسؤال « ماذا تعنى ؟ » فى هذا الموقف هو فى الحقيقة سؤال حول مقاصد ذات إنسانية ، وما لم أفهم هذه المقاصد فإن طلب اغلاق الباب لا معنى له فى جانب هام منه .

إلّا أن السؤال حول مقاصدى لا يعنى بالضرورة طلب تقليب النظر فى عقلى ومراقبة العمليات العقلية الجارية فيه . فليس من الضرورى رؤية

المقاصد بالطريقة التى يراها بها أ. د. هيرش E.D. Hirsch ، على أنها « أفعال ذهنية » خاصة أساساً . فالسؤال « ماذا تعنى ؟ » فى مثل هذا الموقف هو فى الحقيقة سؤال عن التأثيرات التى تحاول لغتى إحداثها : إنه طريقة لفهم الموقف نفسه ، وليس محاولة لالتقاط دوافع شبحية داخل جمجمتى .وفهم قصدى هو استيعاب حديثى وسلوكى فى علاقتهما بسياق دال . وحين نفهم « مقاصد » قطعة من اللغة ، فإننا نفسّرها على أنها مُوجّهة بمعنى معين ، مُبنينة لتحقيق تأثيرات معينة ، ولا يمكن إدراك أى من هذه التأثيرات بمعزل عن الشروط العملية التى تعمل فيها اللغة . إنه رؤية اللغة باعتبارها ممارسة وليس باعتبارها موضوعا ، وبالطبع ليس ثمة ممارسات بدون ذوات انسانية .

هذه الطريقة فى رؤية اللغة هى بمجملها غريبة تماما على البنيوية ، على الأقل فى تنويعاتها الكلاسيكية . فقد كان سوسير ، كما ذكرت ، مهتماً ليس بما يقوله الناس فعلاً بل بالبنية التى تسمح لهم بقوله : لقد درس اللغةlangue وليس الكلام Parole ، معتبرا الأولى حقيقة اجتماعية موضوعية والثانى نطقاً عشوائياً ، لا يقبل التنظير ، يقوم به الفرد . لكن هذه النظرة للغة تنطوى فعلاً على طريقة معينة قابلة للتساؤل لادراك العلاقات بين الأفراد والمجتمعات . إنها ترى النسق مشروطاً والفرد حراً ، وتدرك الضغوط والمحدِّدات الاجتماعية ليس على أنها قوى فاعلة فى كلامنا الفعلى ، بل على أنها بنية هائلة تقف ضدنا على نحو ما . انها تفترض مسبقاً أن الكلامparole ، أو النطق الفردى ، هو فردى فعلاً ، بدل كونه حتمياً أمراً اجتماعياً و « حوارياً » يربطنا بمتحدثين ومستمعين آخرين فى مجال كامل من القيم والأغراض الاجتماعية . إن سوسير يُجرِّد اللغة من اجتماعيتها عند النقطة التى تكون فيها أهم ما تكون : عند نقطة الانتاج اللغوى ، التحدث ، والكتابة ، والاستماع ، والقراءة الفعلية للأفراد الاجتماعيين العينيين . وبالتالى تكون قيود النسق اللغوى ثابتة ومُعطاه ، جوانب من اللغةlangue ، وليست قوى ننتجها ، ونُعدّ لها ، ونغيِّرها فى اتصالنا الفعلى . كذلك يمكننا ملاحظة أن نموذج سوسير للفرد وللمجتمع ، مثله مثل الكثير من النماذج البورجوازية الكلاسيكية ، ليس به أطراف وسيطة ، ليست به توسّطات بين المتحدثين الأفراد المنعزلين وبين النسق اللغوى ككل . يتم ببساطة اغفال حقيقة أن شخصاً ما قد لا يكون مجرد « عضو فى المجتمع » ، بل أيضاً إمرأة ، عاملة فى متجر ، كاثوليكية ، وأمّا ،

مهاجرة وعضواً فى حملة لنزع السلاح . والنتيجة اللغوية لذلك ـ أننا ننطوى على « لغات » مختلفة عديدة فى آن واحد ، قد تكون بعضها متعارضة فيما بينها ـ تُغفل هى الأخرى .

لقد كان التحّول عن البنيوية فى جزء منه ، إذا استعملنا تعبيرات اللغوى الفرنسى إميل بنفنيست Emile Benveniste ، تحركاً من « اللغة » إلى « الخطاب »[٧] . إذ أن « اللغة » هى حديث أوكتابة منظور إليها « موضوعياً » ، على أنها سلسلة من العلامات بدون ذات . بينما « الخطاب » يعنى لغة « مدركة » على أنها منطوقutterance ، على أنها تتضمن ذواتاً متحدثة وكاتبة وكذلك ، من ثم ، قراءً ومستمعين ، افتراضياً على الأقل . وليست هذه مجرد عودة إلى أيام ما قبل ـ البنيوية حين كنا نعتقد أن اللغة تنتمى إلينا فردياً كما تنتمى إلينا حواجبنا ، إنها لا تلجأ إلى نموذج اللغة « التعاقدى » الكلاسيكى ، الذى تكون اللغة طبقاً له مجرد أداة يستخدمها الأفراد المنعزلون أساساً لتبادل خبراتهم السابقة على اللغة . فقد كانت هذه حقاً نظرة « السوق » للغة ، وثيقة الارتباط بالنمو التاريخى للنزعة الفردية البورجوازية : فالمعنى يخصّنى كأنه سلعتى ، واللغة مجرد منظومة من المقابلات تتيح لى ، مثل النقود ، تبادل المعنى ـ السلعة الذى لدىّ مع فرد آخر هو بدوره مالك خاص للمعنى . ومن الصعب فى هذه النظرية الإمبيريقية للغة معرفة كيف يكون ما يتم تبادله هو السلعة الحقيقية : إذ لو كان لدى مفهوم ، ثبّتت فيه علامة لغوية والقيت اللفافة بأكملها إلى شخص آخر ، نظر إلى العلامة ثم نقّب فى نظام أرشيفه اللغوى بحثاً عن المفهوم المناظر ، فكيف لى أن أعرف على الاطلاق أنه يضاهى العلامات والمفاهيم بالطريقة التى أفعل بها ؟ ربما كنّا جميعاً نسىء فهم بعضنا منهجياً طول الوقت . لقد كتب لورنس ستيرن Laurence Sterne رواية ، هى تريسترام شاندى Tristram Shandy ، مستغلاً الامكانية الهزلية لهذا النموذج الامبيريقى بالضبط ، ولم يمض وقت طويل حتى أصبحت وجهة النظر الفلسفية القياسية للغة فى انجلترا . ولم يكن مطروحاً أمام نقاد البنيوية أن يعودوا إلى هذه الحالة المؤسفة التى كنا ننظر فيها إلى العلامات على أنها مفاهيم ، بدل الحديث عن كون المفاهيم طرقاً خاصة للتعامل مع العلامات . بل كان الأمر مجرد أن نظرية للمعنى يبدو أنها تعتصر الذات الانسانية هى نظرية بالغة الغرابة . وما كان ضيّق الأفق بالنسبة

لنظريات المعنى السابقة كان إصرارها الدوجمائى على أن قصد المتحدث أو الكاتب كان دائما أهم شىء للتفسير . وفى معارضة هذه الدوجمائية ، لم تكن ثمة حاجة للتظاهر بأن المقاصد غير موجودة على الاطلاق ، كان من الضرورى ، ببساطة ، ابراز تعسّفية الزعم بأنها كانت دائما البنية الحاكمة للخطاب .

فى عام ١٩٦٢ ، نشر رومان ياكوبسون وكلود ليفى ـ شتراوس تحليلاً لقصيدة شارل بودلير Charles Baudelaire بعنوان **القطط** Les chats اصبح بمثابة عمل كلاسيكى للممارسة البنيوية الرفيعة(٨) . وبإصرار مُدقِّق ، استخرج المقال منظومة من التكافؤات والتقابلات من مستويات القصيدة السيمانطيقية ، والعروضية ، والصوتية ، وهى تكافؤات وتقابلات إمتدت حتى بلغت الفونيمات المفردة . لكن ، وكما أظهر ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre فى ملحق شهير لهذا النقد ، فإن بعض البنيات التى حدّدها ياكوبسون وليفى ـ شتراوس لابد أن تكون ببساطة غير محسوسة حتى لأكثر القراء إنتباهاً(٩) . وإضافة إلى ذلك ، فإن التحليل لم يول إلتفاتاً لعملية القراءة : فقد تناول النص تزامنياً ، كموضوع فى الفضاء بدلاً من تناوله كحركة فى الزمن . إن معنى بعينه فى قصيدة سيجعلنا نراجع بطريقة استرجاعية ما عرفناه فعلاً ، فالكلمة أو الصورة المكرّرة لا تعنى نفس ما عنته فى المرة الأولى ، وذلك راجع إلى ذات حقيقة أنها تكرار . ولا تقع حادثة مرتين ، لأنها على وجه الدقة قد وقعت مرة بالفعل . إن المقال عن بودلير ، كما يجادل ريفاتير ، يغفل كذلك تضمينات محورية معينة للكلمات لا يمكن للمرء أن يتعرف عليها إلاّ بالانتقال إلى خارج النص نفسه إلى الشفرات الثقافية والاجتماعية التى يحاكيها ، وهذا الانتقال ، بالطبع ، تحظره الافتراضات البنيوية للمؤلفين . إنهما ، بالطريقة البنيوية الحقيقية ، يتناولان القصيدة بإعتبارها « لغة » ، أما ريفاتير ، فإنه بلجوئه إلى عملية القراءة وإلى الوضع الثقافى الذى يتم فيه إدراك العمل ، قد قطع شوطاً باتجاه النظر إليها على أنها « خطاب » .

كان أحد أهم نقاد لغويات سوسير الفيلسوف والمنظّر الأدبى الروسى ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin ، الذى نشر عام ١٩٢٩ ، تحت اسم زميله ف. ن. فولو شينوف V.N.Voloshinov دراسة رائدة بعنوان

الماركسية وفلسفة اللغة Marxism and the Philosophy of Language .
كذلك كان باختين مسئولاً بدرجة كبيرة عن الكتاب الذى يظل أكثر الانتقادات إفحاماً للشكلية الروسية ، ألا وهو المنهج الشكلى فى الدرس الأدبى The Formal Method in Literary Scholarship ، والذى نشر تحت اسمى باختين و ب. ن. ميدفيديف P.N. medvedev عام ١٩٢٨ . إذ أن باختين برد فعله الحاد ضد لغويات سوسير « الموضوعية » ، لكن بإنتقاده كذلك لبدائلها « الذاتية » ، قد حوّل الاهتمام عن النسق المجرد للغة langue إلى المنطوقات العينية للأفراد فى سياقات اجتماعية بعينها . كان من الواجب النظر إلى اللغة بإعتبارها « حوارية » dialogic فى صُلبها : أى لا يمكن التقاطها إلاّ بإعتبار توجهها الحتمى تجاه شخص آخر . ولم يعد من الواجب النظر إلى العلامة بوصفها وحدة ثابتة (كإشارة) بقدر ما هى مُكوّن نشط للحديث ، تعدّله وتغيّره معناه النغمات ، والتقييمات ، والتضمينات الاجتماعية المتغيّرة التى كثّفتها فى داخلها فى شروط اجتماعية نوعية . وحيث أن تلك التقييمات والتضمينات تتغير باستمرار ، حيث أن « المجتمع اللغوى » هو فى حقيقته مجتمع متنافر heterogeneous يتكون من مصالح عديدة متضاربة ، فإن العلامة لدى باختين لم تكن تمثل عنصراً محايداً فى بنية معطاه بقدر كونها بؤرة للصراع والتناقض . لم يعد الأمر مجرد التساؤل عن « ماذا تعنى العلامة » ، بل البحث فى تاريخها المتنوّع ، بينما تسعى المجموعات الاجتماعية ، والطبقات ، والأفراد ، والخطابات المتصارعة جميعها إلى امتلاكها وإضفاء معانيها الخاصة عليها . إن اللغة ، بإختصار ، هى ميدان للنزال الايديولوجى ، وليست نسقاً جامداً ، وفى الحقيقة ، فإن العلامات هى نفس وسيط الايديولوجيا ، حيث لا يمكن أن توجد قيم أو افكار بدونها . وقد احترم باختين ما يمكن تسميته « الاستقلال النسبى » للغة ، حقيقة انها لا يمكن اختزالها إلى مجرد انعكاس للمصالح الاجتماعية ، لكنه أصر على أنه ما من لغة لا تكون مشتبكة فى علاقات اجتماعية محدّدة ، وأن هذه العلاقات الاجتماعية هى بدورها جزء من أنساق سياسية ، وأيديولوجية ، واقتصادية أوسع . إن الكلمات « متعددة النبر » multi-accentual وليست جامدة المعنى : لأنها دائماً كلمات ذات انسانية معينة لذات أخرى ، وهذا السياق العملى يشكّل ويغيّر معناها . علاوة على ذلك ، فإنه لما كانت كل العلامات مادية ـ ماديّة بقدر ماديّة الأجساد أو السيارات ـ ولما لم يكن ممكناً وجود وعى

انسانى بدونها ، فقد وضعت نظرية باختين للغة الأساس لنظرية مادية للوعى ذاته . فالوعى الانسانى هو تعامل الذات النشط ، المادى ، السيميوطيقى مع الآخرين ، وليس مجالاً داخلياً مختوماً مُنبتّ الصلة بهذه العلاقات ، إن الوعى ، مثله مثل اللغة ، يوجد « داخل » وكذلك « خارج » الذات فى آن واحد . لم يعد يجب النظر إلى اللغة لا بوصفها « تعبيرا » ، ولا « انعكاسا » ، ولا نسقاً مجرداً ، بل كوسيلة مادّية للانتاج ، يتحول فيها الجسم المادى للعلامة إلى معنى من خلال عملية نزاع وحوار اجتماعيين .

وقد تلا ذلك فى زمننا عمل ذو دلالة إنطلاقاً من هذا المنظور الجذرى المضاد للبنيوية(١٠) . كذلك فإنه يرتبط بصلة بعيدة مع فلسفة لغوية أنجلو سكسونية راهنة أبعد ما تكون عن الانشغال بمفاهيم غريبة من قبيل « الايديولوجيا » . وقد بدأت نظرية فعل الحديث ، كما يُعرف هذا التيار ، فى أعمال الفيلسوف الانجليزى ج. ل. أوستن J.L. Austin ، وخصوصاً فى عمله المعنون بهزلية **كيف تصنع أشياء بالكلمات** (١٩٦٢) How to Do Things With Words . فقد لاحظ أوستن أن لغتنا ليست كلها وصفاً فعلياً للواقع : فبعضها « أدائى » performative ، الغرض منه جعل شىء يُنجز . وهناك أفعال بالكلام illocutionary ، تفعل شيئا أثناء قولها : « أعد بأن أكون طيباً » ، أو « بموجب ذلك أعلن أنكما زوجين » . وكذلك هناك أفعال تأثير على السامع perlocutionary ، تُحدث تأثيرا من خلال قولها : فقد أنجح فى إقناعك ، أو إغرائك ، أو إخافتك بكلماتى . ومما يثير الانتباه أن أوستن سلّم ، فى النهاية ، بأن كل اللغة أدائية فعلاً : فحتى تقرير الحقائق ، أو اللغة التقريرية constative ، هى أفعال إبلاغ أو توكيد ، وتوصيل المعلومات هو بمثابة « أداء » مثلما تكون تسمية سفينة . ولكى تكون الأفعال بالكلام illocutionary الصحيحة ، لابد أن تكون بعض الأعراف فى موضعها : فلابد أن أكون الشخص المصرّح له بالأدلاء بتلك العبارات ، ولابد أن أكون جادّا بشأنها ، ولابد أن تكون الظروف مناسبة ، ولابد من تنفيذ الاجراءات بشكل صحيح ، إلى آخره . فلا يمكننى تعميد حيوان ، وأكون قد زدت الطين بلة إذا لم أكن قسيساً على الاطلاق . (وأنا أختار صورة التعميد هذه لأن مناقشة أوستن للشروط المناسبة ، والاجراءات الصحيحة وغيرهما تتمتع بشبه غريب ولا يمكن اغفاله مع المناقشات اللاهوتية حول صحة الطقوس المقدسة) .

وتصبح علاقة ذلك كله بالأدب واضحة حين ندرك أن الأعمال الأدبية ذاتها يمكن اعتبارها أفعال حديث ، أو محاكاة لها . قد يبدو أن الأدب يصف العالم ، وهو يفعل ذلك أحياناً ، لكن وظيفته الحقيقية أدائية : أنه يستخدم اللغة فى اطار أعراف معينة لكي يُحدث تأثيرات معينة فى القارىء . إنه يحقق شيئاً أثناء قوله : إنه لغة تمثل نوعاً من الممارسة المادية فى ذاتها ، تمثل الخطاب كفعل اجتماعى . وبالنظر إلى العبارات « التقريرية » constative ، أى عبارات الصدق أو الكذب ، فإننا نميل إلى كبت واقعيتها وفعاليتها كأفعال قائمة بذاتها ، إن الأدب يعيد لنا هذا الحس بالأداء اللغوى بأشد الطرق درامية ، لأنه سواء كان ما يؤكده على أنه موجود موجوداً بالفعل فذلك ليس هاماً .

وهناك مشكلات تكتنف نظرية فعل الحديث ، فى ذاتها وكذلك بوصفها نموذجاً للأدب . فليس من الواضح كيف يمكنها فى النهاية أن تتجنب تهريب « الذات القاصدة » القديمة للظاهراتية لكى ترسو عليها ، كما أن إنشغالاتها باللغة تبدو قانونية على نحو غير صحى ، تبدو وكأنها مسألة مَن المسموح له بقول ماذا لمن فى أية شروط[11] . وموضوع تحليل أوستن ، كما يقول ، هو « فعل الحديث الكلى فى موقف الحديث الكلى » ، لكن باختين يبين أن تلك الأفعال والمواقف تنطوى على أكثر مما تظن نظرية فعل الحديث . كذلك من الخطر أخذ مواقف « الحديث الحى » كنماذج للأدب . لأن النصوص الأدبية ليست بالطبع أفعال حديث أدبية : إذ أن فلوبير لا يتحدث إلىّ أنا فعلاً . وعلى أية حال ، فإنها أفعال حديث « زائفة » أو « افتراضية » ـ « محاكيات » لأفعال حديث ـ وبهذه الصفة رفضها أوستن نفسه بدرجة أو بأخرى باعتبارها « غير جدِّية » ومعيبة . وقد اتخذ ريتشارد أوهمان Richard Ohman هذه الخاصية للنصوص الأدبية ـ خاصية أنها تحاكى أو تمثل أفعال حديث لم تحدث أبداً ـ كطريقة لتعريف « الأدب » نفسه ، رغم أن هذا لا يغطى حقاً كل ما يدل عليه « الأدب » بشكل عام[12] . فالتفكير فى الخطاب الأدبى فى علاقته بالذوات الانسانية لا يعنى ، بالدرجة الأولى ، التفكير فيه فى علاقته بالذوات الانسانية الفعلية : بالمؤلف الحقيقى التاريخى ، وبالقارىء التاريخى المعين وما إلى ذلك . فالمعرفة بذلك قد تكون هامة ، لكن العمل الأدبى ليس فعلاً حواراً « حياً » أو مونولوجا « حياً » . إنه قطعة من اللغة انفصلت عن أية علاقة

« حية » معينة ، وهو بذلك عرضة « لاعادة التدوين » reinscriptions واعادة التفسير من جانب قراء كثيرين مختلفين . ولا يمكن للعمل نفسه أن « يتنبأ » بتاريخ تفسيراته المستقبلة ، ولا يمكنه التحكم فى وتحديد مجال هذه القراءات كما يمكننا أن نفعل ، أو نحاول أن نفعل ، فى النقاش وجهاً لوجه . إن « مجهولية مؤلفة » anonymity جزء من بنيته ذاتها ، وليست مجرد حادث تعس أصابه ، وبهذا المعنى ، فإن كون المرء « مؤلفا » author ـ أى « مصدراً » لمعانيه التى تخصه ، وله « سلطة » authority عليها ـ هو خرافة .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن بالامكان النظر إلى العمل الأدبى على أنه يُقيم ما سُمِّى بأنه « مواقع للذات » . فهوميروس لم يتوقع أننى شخصياً سأقرأ قصائده ، لكن لغته ، بفضل الطرق التى تنبنىَ بها ، تقدم حتماً « مواقع » معينة لِلقارىء ، تقدم نقاطاً متميزة معينة يمكن تفسيرها منها . وفهم قصيدة ما يعنى التقاط لغتها على أنها « موجهة » صوب القارىء من مجال معين من المواقع : وخلال القراءة ، فإننا نكوّن حساً بما هو نوع التأثيرات التى تحاول هذه اللغة أن تحققه (« القصد ») ، وما هى أنواع البلاغة التى تجد من المناسب أن تستخدمها ، وما هى الافتراضات التى تحكم انواع التكتيكات الشعرية التى تستخدمها ، وما هى المواقف تجاه الواقع التى تفترضها . وما من ضرورة لأن تتطابق اى من هذه مع مقاصد ، ومواقف ، وافتراضات المؤلف التاريخى الفعلى فى لحظة الكتابة ، كما يتضح إذا حاول المرء قراءة اغنيات البراءة والخبرة Songs of Innocence and Experience لويليام بليك على انها « التعبير » عن ويليام بليك نفسه . وقد لا نعرف شيئا عن المؤلف ، أو قد يكون للعمل عدة مؤلفين (فمن كان « مؤلف » سفر إشعيا ، أو مؤلف كازابلانكا Casablanca ؟) ، وربما كان اعتبار المرء مؤلفاً مقبولاً على الاطلاق فى مجتمع معين يعنى أن يكتب انطلاقاً من « موقع » معين . فلم يكن بمقدور درايدن Dryden أن يكتب « الشعر الحر » ويظل شاعراً . وفهم هذه التأثيرات ، والافتراضات ، والتكتيكات ، والتوجهات النصّية هو مجرد فهم « قصد » العمل . وقد لا تكون تلك التكتيكات والافتراضات متجانسة فيما بينها : فقد يقدم النص « مواقع للذات » متنوعة ومتضاربة او متناقضة فيما بينها يمكن قراءته انطلاقاً منها .

ففى خلال قراءة قصيدة بليك Tyger ، لا تنفصل عملية بناء فكرة عن المكان الذى تأتى منه اللّغة وما تهدف إليه عن عملية اقامة « موقع للذات » لأنفسنا كقراء . ما نوع القارىء الذى تفترضه نغمة القصيدة ، وتكتيكاتها البلاغية ، وزادها من الصور ، وعتادها من الافتراضات ؟ وكيف تتوقع منا أن نتقبلها ؟ هل يبدو انها تتوقع منا أن نأخذ افتراضاتها بقيمتها الاسمية ، وبذلك تؤكدنا كقراء فى موقع الاقرار والموافقة ، أم أنها تدعونا لاتخاذ موقع نقدى ، منفصل عما تقدمه ؟ هل هى ، بعبارة أخرى ، تهكمية أم فكاهية ؟ أما الأكثر ازعاجا فهو ، هل يحاول النص ان يُشتِّتنا بصورة ملتبسة بين الخيارين ، طالباً منّا نوعاً من الموافقة بينما يسعى فى نفس الوقت إلى تدميرها ؟

والنظر إلى العلاقة بين اللغة وبين الذاتية الانسانية على هذا النحو يعنى الاتفاق مع البنيويين على تجنب ما يمكن تسميته بالمغالطة « الانسانية » ـ أى الفكرة الساذجة بأن النص الأدبى هو مجرد تسجيل للصوت الحي لشخص يخاطبنا رجلاً كان أو إمرأة . هذه النظرة للأدب تميل دائماً إلى أن تجد ان خاصيته المميزة ـ حقيقة كونه مكتوباً ـ مزعجة بعض الشىء : فالطباعة ، بكل لا شخصيتها الباردة ، تقحم كتلتها الحمقاء بيننا وبين المؤلف . آه لو كنا فقط نستطيع التحدث إلى ثريانتس مباشرة ! . إن هذا الموقف « ينزع مادية » الأدب ، يجاهد لكى يختزل كثافته المادية كلغة إلى لقاء روحى حميم بين « أشخاص » أحياء . ويتمشى مع الشك الليبرالى الانسانى النزعة فى كل ما لا يمكن اختزاله فوراً إلى تعامل بين الأفراد ، من الحركة النسائية إلى انتاج المصنع . إنه ، فى النهاية ، ليس مهتماً بالنظر إلى النص الأدبى كنص على الاطلاق . لكن البنيوية إذا كانت قد تجنبت المغالطة الانسانية ، فإنها لم تفعل ذلك الاّ لتسقط فى الفخ المقابل ، فخ الغاء الذوات الانسانية تماماً على نحو أو آخر . فبالنسبة للبنيويين ، كان « القارىء المثالى » لعمل ما شخصا تكون فى حوزته كل الشفرات التى تجعل هذا العمل مفهوماً تماماً . وهكذا كان القارىء مجرد نوع من الانعكاس المرآوى للعمل نفسه ـ شخصاً يمكن ان يفهمه « كما هو » . والقارىء المثالى بحاجة إلى ان يتجهز تماماً بكل المعرفة التقنية الأساسية لفك شفرة العمل ، وإلى أن يكون معصوماً من الخطأ فى تطبيق هذه المعرفة ، وحراً من اية معوقات معطِّلة . وإذا دفعنا هذا النموذج إلى أقصى مداه ، فإن هذا القارىء ، رجلاً أو إمرأة ، سيتوجّب عليه أن يكون بلا دولة ،

وبلا طبقة ، وبلا جنس ، وخالياً من كل الخصائص العرقية ، وبدون أية إفتراضات ثقافية تُحدّه . وحقيقى أن المرء لا يصادف قراء كثيرين تنطبق عليهم كل هذه الشروط بطريقة مُرضية ، لكن البنيويين قد سلّموا بأن القارىء المثالى ليس به حاجة لأن يفعل شيئاً مضجرا من قبيل أن يوجد فعلاً . فقد كان المفهوم مجرد إختلاق استكشافى heuristic (أو استطلاعى) مناسب لتحديد الجهد الذى تتطلبه قراءة نص معين « بصورة ملائمة » . وبعبارة أخرى ، كان القارىء مجرد وظيفة للنص نفسه : واعطاء وصف شامل للنص هو نفسه اعطاء تقرير كامل عن نوع القارىء الذى يتطلبه النص لفهمه .

إن القارىء المثالى أو « القارىء الأرقى » Super-reader الذى تطرحه البنيوية هو فى الحقيقة ذات مفارقة (ترنسند نتالية) مُبَرَّأة من كل محدِّدات إجتماعية مقيدة . وكان يدين بالكثير ، بوصفه مفهوما ، لمقولة « الكفاءة » اللغوية لدى اللغوى الأمريكى نعوم تشومسكىَ Noam Chomsky ، والتى كان يعنى بها القدرات الكامنة التى تتيح لنا امتلاك القواعد الكامنة للغة . لكن حتى ليفى ـ شتراوس لم يكن ليستطيع أن يقرأ النصوص كما يمكن أن يفعل الرب نفسه . وفى الحقيقة ، فقد أشير بصورة معقولة إلى أن ارتباطات ليفى ـ شتراوس الأولى بالبنيوية كانت وثيقة الصلة بآرائه السياسية حول إعادة بناء فرنسا ما بعد الحرب ، وهى آراء لم يكن فيها شىء مؤكد بصورة مقدسة[١٣] . إن البنيوية هى ، بين أشياء أخرى ، محاولة جديدة ضمن سلسلة المحاولات المقضى عليها بالفشل لنظرية الأدب لاستبدال الدين بشىء يعادله فى فعاليته : بديانة العلم الحديثة ، فى هذه الحالة . لكن البحث عن قراءة موضوعية خالصة للأعمال الأدبية يطرح بوضوح مشكلات عويصة . إذ يبدو مستحيلاً أن نمحو وجود عنصر ما من التفسير ، ومن ثم من الذاتية ، حتى من أشد التحليلات الموضوعية صرامة . فمثلاً ، كيف حدّد النبيوى مختلف « الوحدات الدالة » للنص فى المقام الأول ؟ كيف قرر أن علامة معينة أو منظومة معينة من العلامات تمثل تلك الوحدة الأساسية ، دون اللجوء إلى أطر الافتراضات الثقافية التى تود البنيوية بأضيق أشكالها أن تتجاهلها ؟ أما بالنسبة لباختين ، فإن كل لغة ، ولأنها مسألة ممارسة اجتماعية ، مُشبَّعة حتماً بالتقييمات . فالكلمات لا تشير إلى الموضوعات فقط بل تتضمن مواقف إزاءها : فالنغمة التى تقول بها « ناولنى الجبن » يمكن أن تعنى كيف تنظر إلى ، وإلى

نفسك ، وإلى الجبن ، وإلى الموقف الذى نجد أنفسنا فيه . وقد سلّمت البنيوية بأن اللغة تتحرك فى هذا البعد « التضمينى » Connotative ، لكنها تراجعت عن مجمل تداعيات ذلك . لقد سعت بالتأكيد إلى التبرؤ من التقييمات بالمعنى الأوسع لقول ما إذا كنت تظن أن عملاً أدبيا بعينه جيد ، أو سىء ، أو لا يهم . وقد فعلت ذلك لأن هذا بدا غير علمى ، ولأنها تعبت من التنميق الأدبى الرفيع . ومن ثم ، لم يكن ثمة سبب ، من حيث المبدأ ، لئلا تقضى حياتك كبنيوى وأن تعمل على تذاكر الأوتوبيس . فالعلم نفسه لم يكن ليعطيك مفتاحاً لما قد يكون هاماً أو لا يكون . إن احتشام تجنب البنيوية لأحكام القيمة ، مثل احتشام علم النفس السلوكى ، بتحاشيه الخجل ، التلطيفى ، المراوغ لأى لغة تنضح بما هو انسانى ، كان أكثر من مجرد حقيقة بشأن منهجها . فقد كان يوحى بمدى انخداع البنيوية بنظرية مستلبة للممارسة العلمية ، وهى نظرية سائدة بشدة فى المجتمع الرأسمالى المتأخر .

أما أن البنيوية قد أصبحت متواطئة بطرق معينة مع أهداف وإجراءات ذلك المجتمع فواضح بما يكفى فى الاستقبال الذى لقيته فى إنجلترا . فقد مال النقد الأدبى الانجليزى التقليدى إلى الانقسام إلى معسكرين ازاء البنيوية . فهناك ، من جهة ، من يرون فيها نهاية الحضارة كما عرفناها . ومن جهة أخرى ، هناك النقاد التقليديون سابقاً أو التقليديون أساساً الذين تزاحموا بدرجات مختلفة من الكبرياء على عربة سيرك كانت ، فى باريس على الأقل ، تختفى هابطة الطريق منذ بعض الوقت . أما حقيقة أن البنيوية كانت قد انقضت فعلاً كحركة فكرية فى أوربا من بضع سنوات فلم يبد أنها تعوقهم : فعقد من الزمن أو نحوه ربما كان هو الفارق الزمنى المعتاد لكى تعبر الأفكار بحر المانش . ويعن للمرء أن يقول أن هؤلاء النقاد يعملون كموظفى جمارك فكريين : فوظيفتهم أن يقفوا فى ميناء دوفر بينما يجرى تفريغ الأفكار الحديثة الصنع القادمة من باريس ، ويفحصوها بحثاً عن القطع التى يبدو أنها تقبل التوفيق بدرجة أو بأخرى مع التقنيات النقدية التقليدية ، ويشيرون بعظمة بمرور هذه السلع ويمنعون دخول البلاد على قطع العتاد الأشد قابلية للانفجار (الماركسية ، والنزعة النسائية ، والفرويدية) التى وصلت معها . وأى شىء يكون من غير المحتمل أن يبدو ممجوجاً فى ضواحى الطبقة المتوسطة يزوّد بتصريح عمل ، أما الأفكار التى تنال ترحيباً أقل فإنها تعاد على الزورق التالى .

وفى الحقيقة ، كان بعض هذا النقد حاداً ، وراقياً ، ومفيداً : فقد مثّل تقدماً ملحوظاً فى انجلترا عما كان يوجد قبلها ، وفى احسن حالاته يُظهر مغامرة فكرية لم تكن واضحة تماماً منذ أيام سكروتينى (التمحيص) Scrutiny . وغالباً ما كانت قراءاته الفردية للنصوص مقنعة وصارمة بشكل ملحوظ ، وقد امتزجت البنيوية الفرنسية « بحس باللغة » أكثر انجليزية بطرق قيمّة . وما يحتاج الاشارة هو فقط الانتقائية البالغة فى تناوله للبنيوية ، وهى انتقائية لا يتم الاعتراف بها دائماً .

والغرض من هذا الاستيراد الحكيم للمفاهيم البنيوية هو الابقاء على عمل النقد الأدبى . فقد كان واضحاً منذ بعض الوقت انه يفتقر بعض الشىء إلى الأفكار ، وتنقصه « المنظورات الطويلة المدى » ، وأنه فى عمى محرج تجاه كل من النظريات الجديدة وكذلك تداعيات نظريته هو . وكما يمكن للمجموعة الاقتصادية الأوربية .أن تساعد بريطانيا فى الأمور الاقتصادية ، فإن بإستطاعه البنيوية أن تفعل فى الأمور الفكرية . لقد قامت البنيوية بوظيفة نوع من أنواع برنامج المعونة للبلدان المتخلفة فكرياً ، مُزوِّدة اياها بالصناعة الثقيلة التى يمكن أن تنعش صناعة محلية متهاوية . فهى تعد بأن تضع المشروع الأكاديمى الأدبى برمته على أساس أصلب ، وبذلك تتيح له تجاوز ما يسمى باسم « أزمة العلوم الانسانية » . إنها تقدم اجابة جديدة لسؤال : ما الذى نُعلّمه / ندرُسه ؟ فالاجابة القديمة ـ الادب ـ ليست ، كما رأينا ، مُرضية تماما : إذ أنها تتضمن أكثر مما يجب من الذاتية ، بإختصار . أما إذا لم يكن ما نُعلِّمه وندرُسه هو « الاعمال الأدبية » بل « النسق الأدبى » ـ أى مجمل نسق الشفرات ، والاجناس الأدبية ، والأعراف التى نحدد ونفسّر بها الأعمال الأدبية فى المقام الأول ـ فإننا سنكون فيما يبدو قد كشفنا عن موضوع للبحث أكثر صلابة . إذ يمكن للنقد الأدبى أن يصبح نوعاً من الميتا ـ نقدmeta criticism لا يكون دوره أساساً هو إصدار احكام تفسيرية أو تقييمية بل الرجوع إلى الوراء وفحص منطق تلك الأحكام ، تحليل ما نحن بصدده ، والشفرات والنماذج التى نطبقها ، ومتى نصنعها . إن « الانخراط فى دراسة الأدب » ، كما جادل جوناثان كوللر Jonathan Culler ، « لا يعنى انتاج تفسير آخر لمسرحية الملك ليرKing Lear بل زيادة فهم المرء لأعراف وعمليات مؤسسة ، أو نمط من الخطاب »[١٤] . أن البنيوية هى نوع من تجديد

المؤسسة الأدبية ، تزودها بمبرر للوجود raison d'etre أكثر احتراما وجاذبية من الاطناب فى وصف غروب الشمس .

إلا أن المسألة ربما لم تكن فهم المؤسسة بل تغييرها . ويبدو أن كوللر يفترض أن البحث فى كيفية عمل الخطاب الأدبى هو غاية فى ذاته ، لا تتطلب تبريراً أكثر من ذلك ، لكن ما من سبب لافتراض أن « أعراف وعمليات » مؤسسة ما أقل جدارة بالانتقاد من الاطناب فى وصف غروب الشمس ، والبحث فى هذه الأشياء دون مثل هذا الموقف النقدى سيعنى بالتأكيد تدعيم سلطة المؤسسة ذاتها . إن كل تلك الأعراف والعمليات ، كما يحاول هذا الكتاب أن يبيّن ، هى النواتج الايديولوجية لتاريخ معين ، طرق متبلورة للرؤية (وليس فقط للرؤية « الأدبية ») هى أبعد ما تكون عن عدم إثارة الخلاف . فقد تكون إيديولوجيات اجتماعية كاملة مضمرة فى منهج نقدى يبدو محايداً ، وما لم تأخذ دراسة تلك المناهج ذلك فى اعتبارها ، فمن المرجّح ألا تنتج سوى الخضوع للمؤسسة ذاتها . لقد أظهرت البنيوية أنه ما من شىء برىء فى الشفرات ، لكن ما من شىء برىء كذلك فى اتخاذها موضوعاً لدراسة المرء . فما معنى عمل ذلك أية حال ؟ ومصالح من سيكون من المحتمل أن يخدمها ؟ هل من المحتمل أن يعطى طلّاب الأدب الانطباع بأن الجسم الكلى القائم من الاعراف والعمليات قابل للتساؤل جذرياً ، أم انه سيدخل فى روعهم انها تمثل نوعاً من الحكمة التقنية المحايدة يحتاج لاكتسابها اى طالب أدب ؟ وماذا نعنى بالقارىء « الكفء » ؟ هل هناك نوع واحد من الكفاءة ، وبمعايير من وبأية معايير يجب أن تقاس الكفاءة ؟ إذ بإمكان المرء أن يتخيّل تفسيراً موحياً على نحو باهر لقصيدة ، ينتجه شخص يفتقر تماماً إلى « الكفاءة الأدبية » كما جرى تعريفها تقليديا ـ شخص يكون قد أنتج تلك القراءة ليس بإتباع الاجراءات التأويلية الموضوعية بل بالسخرية منها . فليست قراءة ما « غير كفؤه » بالضرورة لأنها تجهل نمطاً نقدياً تقليدياً للعمل : فثمة قراءات عديدة غير كفؤة بمعنى آخر لأنها تتبع هذه الاعراف بأمانة مبالغ فيها . ويصبح تقييم الكفاءة أقل سهولة إذا أخذنا فى اعتبارنا الطريقة التى ينطوى بها التفسير الأدبى على قيم ، ومعتقدات ، وافتراضات ليست قاصرة على المجال الأدبى . وما من جدوى فى زعم الناقد الأدبى أنه مستعد للتسامح بشأن

المعتقدات لكن ليس بشأن الاجراءات التقنية : فالاثنان من الارتباط الوثيق بحيث لا يصلح ذلك .

وقد يبدو أن بعض الحجج البنيوية تفترض أن الناقد يحدد الشفرات « المناسبة » لفك شفرة النص ثم يطبّقها ، بحيث تتقارب تدريجياً شفرات النص وشفرات القارىء لتكوّن معرفة موحدة . لكن هذا بالتأكيد مفهوم مفرط السذاجة لما تتضمنه القراءة فعلاً . إذ اننا خلال تطبيق شفرة ما على النص ، قد نجد أنها تخضع للمراجعة والتحول خلال عملية القراءة ، ولدى مواصلة القراءة بنفس هذه الشفرة ، نكتشف أنها أخذت تنتج نصاً « مختلفا » ، يُعدِّل بدوره الشفرة التى نقرأه بها ، وهكذا دواليك . هذه العملية الجدلية لا نهائية من حيث المبدأ ، وإذا كان الأمر كذلك فإنها تدمّر اى افتراض بأننا فور تحديد الشفرات المناسبة للنص تكون مهمتنا قد إنتهت .

فالنصوص الأدبية « منتجة ـ للشفرات » و « منتهكة ـ للشفرات » مثلما هى « مؤكدة ـ للشفرات » : وربما علمتنا طرقاً جديدة للقراءة ، ولم تكتف بتدعيم الطرق التى نأتى مزودين بها . إن القارىء « المثالى » او « الكفء » هو مفهوم استاتيكى : إذ يميل إلى كبت حقيقة أن كل أحكام « الكفاءة » نسبية ثقافياً وإيديولوجياً ، وأن كل قراءة تتضمن إستنفار افتراضات تتجاوز للأدب تكون « الكفاءة » نموذجاً غير كافٍ بصورة عبثية لقياسها .

ورغم ذلك ، فحتى على المستوى التقنى ، يكون مفهوم الكفاءة مفهوماً محدوداً . فالقارىء الكفء هو الذى يمكنه تطبيق قواعد معينة على النص ، لكن ما هى قواعد تطبيق القواعد ؟ فالقاعدة تبدو وكأنها تشير لنا إلى طريق للمضى فيه ، مثل إصبع يشير ، لكن إصبعك لا « يشير » الا ضمن اطار تفسير معين اتبيّنه انا مما تفعل ، تفسير يدفعنى إلى النظر إلى الشىء المشار إليه بدل أن ارفع بصرى إلى ذراعك . ففعل الاشارة ليس نشاطاً « بديهياً » ، كما أن القواعد لا تحمل على وجوهها تطبيقاتها : إذ أنها لن تكون « قواعد » على الاطلاق إذا حدّدت على نحو جازم الطريقة التى علينا أن نطبقها بها . واتباع القواعد يتضمن تفسيراً خلاقاً ، وعادةً ما لا يكون من السهل مطلقاً قول ما إذا كنت أنا أطبق قاعدة ما بالطريقة التى تفعلها أنت ، أو حتى ما إذا

كنا نطبق نفس القاعدة على الاطلاق . أن الطريقة التى تطبق بها أنت قاعدة ما ليست مجرد مسألة تقنية : فهى مرتبطة بتفسيرات أوسع للواقع ، بإلتزامات وتفضيلات لا يمكن اختزالها إلى الالتزام بالقاعدة . وقد تكون القاعدة هى تتبُّع التوازيات فى القصيدة ، لكن ما الذى يُعدّ توازياً ؟ وإذا اختلفت أنت مع ما أعتبره أنا توازياً ، فإنك لم تكسر أى قاعدة : ولا يمكننى حسم الجدال الاّ باللجوء إلى سلطة المؤسسة الادبية ، قائلا : « هذا هو ما نعنيه بالتوازى » . وإذا سألت انت لماذا يجب أن نتبع هذه القاعدة المعينة فى المقام الأول ، فليس بإمكانى الاّ ان الجأ مرة أخرى إلى سلطة المؤسسة الادبية وأقول : « هذا هو ما نفعله » . وهو ما يمكنك دائما أن تجيب عليه قائلاً : « حسناً ، افعلوا شيئاً آخر » . ولن يتيح لى اللجوء إلى القواعد التى تُعرِّف الكفاءة أن أرد على ذلك ، كما لن يتيحه اللجوء إلى النص : فثمة آلاف الأشياء التى يمكن للمرء عملها بالنص . وليس الأمر أنك « فوضوى » : فالفوضوى ، بالمعنى الفضفاض الشعبى للكلمة ، ليس شخصا يكسر القواعد بل شخص يجعل من كسر القواعد هدفاً ، شخص يكسر القواعد كقاعدة . انك ببساطة تتحدى ما تفعله المؤسسة الاكاديمية ، ورغم أننى قد أتصدى لذلك على أسس عديدة ، فإننى لا أستطيع عمل ذلك بالتأكيد باللجوء إلى « الكفاءة » ، التى هى موضع الخلاف على وجه الدقة . وقد تفحص البنيوية الممارسة الراهنة وقد تلجأ إليها ، لكن ما هو جوابها على من يقولون : « إفعلوا شيئا آخر » ؟ .

4

ما بعد - البنيوية

كما يذكر القارىء ، يجادل سوسير بأن المعنى فى اللغة هو مجرد مسألة اختلاف . فكلمة «cat» هى «cat» لأنها ليست «cap» أو «bat» . لكن إلى أى مدى يجب على المرء أن يدفع عملية الاختلاف هذه ؟ ان «cat» هى ما هى أيضا لأنها ليست «cad» أو «mat» ، و «mat» هى ما هى لأنها ليست «map» أو «hat» . فأين يفترض أن يتوقف المرء ؟ قد يبدو أن عملية الاختلاف فى اللغة هذه يمكن تتبعها إلى ما لانهاية : لكن لو كان ذلك كذلك ، فماذا حدث لفكرة سوسير القائلة بأن اللغة تشكل نسقا مغلقا ، ومستقرا ؟ إذ لو كانت كل علامة هى ما هى لأنها ليست كل العلامات الأخرى ، فسوف يبدو أن كل علامة مكونة من نسيج من الاختلافات يفترض أنه لا نهائى . ومن ثم ، فإن تعريف علامة ما سيبدو أمرا أشد مراوغة مما ظن المرء . ان لغة langue سوسير توحى ببنية معنى مرسومة الحدود delimited لكن اين يمكنك فى اللغة أن ترسم خطا ؟

وهناك طريقة أخرى لطرح النقطة التى يقصدها سوسير بشأن الطبيعة الاختلافية (التباينية) للمعنى ، هى القول بأن المعنى هو دائما نتيجة انفصال أو « تمفصُل » articvlation للعلامات . فالدال «boat» يعطينا المفهوم أو المدلول «boat» (قارب) لأنه يفصل نفسه عن المدلول «moat» (خندق مائى) . وبالأحرى ، فإن المدلول هو نتاج الاختلاف بين دالين . لكنه أيضا نتاج الاختلاف بين عديد من الدالات الأخرى : «coat» و «boar» و «bolt» وما إلى ذلك . وهذا يضع موضع التساؤل نظرة سوسير للعلامة على أنها وحدة تماثلية دقيقة بين دال واحد ومدلول واحد . إذ أن المدلول «boat» (قارب) هو فى الحقيقة نتاج لتفاعل معقد بين الدالات ، ليس له نقطة نهاية

واضحة . إن المعنى هو ناتج ثانوى لتفاعل يفترض أنه لا نهائي بين الدالات ، وليس مفهوما مربوطا بقوة إلى ذيل دال مُعيَّن . والدال لا يعطينا مدلولا مباشرة ، كما تعطى المرآة صورة : فليس ثمة منظومة متآلفة من التناظرات المفردة بين مستوى الدالات ومستوى المدلولات فى اللغة . ولكى تتعقد الأمور اكثر ، فليس هناك حتى تمييز ثابت بين الدالات وبين المدلولات . وإذا أردت معرفة معنى (أو مدلول) دال ما ، فبأمكانك البحث عنه فى قاموس ، لكنك لن تجد سوى المزيد من الدالات ، التى يمكنك البحث عن مدلولاتها بالتالى ، وهلم جرا . والعملية التى نناقشها ليست لا نهائية نظريا فقط بل انها دائرية على نحو ما : فالدالات تظل تتحول إلى مدلولات والعكس بالعكس ، ولن تصل ابدا إلى مدلول نهائى لا يكون هو نفسه دالا . وإذا كانت البنيوية قد فصلت العلامة عن المرجع ، فإن النوع من التفكير ـ الذى يعرف عادة بأنه «ما بعد ـ البنيوية » يمضى خطوة أبعد : أنه يفصل الدال عن المدلول .

وهناك طريقة أخرى لطرح ما قلناه لتونا ، هى القول بأن المعنى ليس حاضرا Present مباشرة فى العلامة . فحيث أن معنى علامة ما هو مسألة ما لا تكونه العلامة ، فإن معناها يكون دائما غائبا عنها هى الأخرى بوجه من الوجوه . أن المعنى ، إذا شئت ، مبعثر أو مشتت على طول كل سلسلة الدالات : فلا يمكن تثبيته بسهولة ، وليس حاضرا تماما أبدا فى أى علامة منفردة ، بل انه بالأحرى نوع من الخفق الدائم للحضور والغياب معا . وقراءة نص ما أكثر شبها بتتبع هذه العملية من الخفق المتصل منها بعد حبات عقد . وثمة (وجه) آخر يجعلنا لا نستطيع ابدا أن نحكم قبضتنا تماما على المعنى ، وهو ينبع من حقيقة أن اللغة عملية زمنية . فحين أقرأ جملة ، يكون معناها دائما مُعلّقاً على نحو ما ، شيئا مؤجلا أو لم يأت بعد : إذ يحيلنى الدال إلى آخر ، ويحيلنى هذا الآخر إلى آخر ، وتتعدل المعانى الأولى بالمعانى التالية ، ورغم أن الجملة قد تصل إلى نهايتها فان عملية اللغة نفسها لا تفعل . فثمة دائما المزيد من المعنى من حيث جاءت . وانا لا التقط معنى الجملة بمجرد الرص الآلى لكلمة فوق الأخرى : فلكى تكون الكلمات معنى متماسكا نسبيا على الاطلاق ، لابد لكل واحدة منها ، إذا جاز التعبير ، أن تحتوى على أثر الكلمات التى سبقتها ، وأن تظل مفتوحةً لأثر تلك التى ستتلوها . وكل علامة فى سلسلة المعنى تحمل ، على نحو ما ، خدوش ، أو تتخللها آثار ، كل العلامات

الأخرى ، لتشكل نسيجا مركبا لا يستنفد أبداً ، وإلى هذا الحد ليس ثمة علامة « نقية » أو « تامة المعنى » مطلقا . وفى نفس الوقت الذى يجرى فيه ذلك ، يمكننى أن التقط فى كل علامة ، ولو بطريقة لا واعية ، آثاراً لكلمات أخرى استبعدتها العلامة لكى تكون هى نفسها . فكلمة « cat » هى ما هى فقط لأنها أبعدت كلمتى « cap » و « bat » لكن هاتين العلامتين الممكنتين الأخريين ، لأنهما مؤسستان لهويتها بالفعل ، مازالتا كامنتين فى داخلها بطريقة ما .

هكذا فإن المعنى ، كما يمكننا القول ، لا يكون مطابقا لنفسه أبداً . انه نتيجة لعملية انفصال أو تمفصل articulation ، لعلامات تكون هى نفسها فقط لأنها ليست علامة أخرى . وهى أيضا شىء معلق ، موقوف ، لم يأت بعد . والمعنى لا يكون مطابقا لنفسه ابدا على وجه آخر هو أن العلامات لابد أن تكون دائما قابلة للتكرار أو لاعادة الانتاج . فلن نطلق اسم « علامة » على اشارة لم تحدث سوى مرة واحدة . ومن ثم ، فإن حقيقة أن علامة ما يمكن اعادة انتاجها هى جزء من هويتها ، لكنها كذلك ما يقسم هويتها ، لأنها يمكن دائما أن يعاد انتاجها فى سياق مختلف يغير معناها . ومن الصعب معرفة ما تعنيه علامة « أصلا » ماذا كان سياقها « الأصلى » : إننا ببساطة نصادفها فى مواقف عديدة مختلفة ، ورغم أنها لابد أن تحافظ على اتساق معين عبر تلك المواقف لكى تكون علامة قابلة للتحديد على الاطلاق ، فانها لا تكون نفس الشىء تماماً على الاطلاق لأن سياقها مختلف دائما ، لا تكون مطابقة لنفسها تماما ابداً . ان « cat » قد تعنى كائنا ذا فراء وأربع أرجل ، أو شخصا شريراً ، أو سوطا ذا عقد ، أو شخصا أمريكيا ، أو عمودا أفقيا لرفع خطاف سفينة ، أو حاملا ذا ست ارجل ، أو عصا قصيرة مستدقة ، إلى آخره* لكن حتى حين لا تعنى سوى حيوان ذى فراء وأربع أرجل . فان هذا المعنى لن يظل هو نفسه تماما من سياق إلى سياق : فسوف يتغير المدلول بفعل مختلف سلاسل الدالات التى يشتبك فى أحبولتها .

كل هذا يتضمن أن اللغة مسألة أقل استقرارا بكثير مما اعتبرها البنيويون الكلاسيكيون . فبدل أن تكون بنية قاطعة التحديد وواضحة التخوم

---

* يُعدِّد المؤلف هنا المعانى التى يوردها القاموس لكلمة Cat ـ م

تحتوى على وحدات تماثلية من الدالات والمدلولات ، فإنها بدأت الآن تبدو أقرب بكثير إلى عش عنكبوت لا نهائى ممتد يجرى فيه تبادل ودوران متصلان للعناصر ، ولا يكون فيه أى من العناصر قابلا للتعريف تماما ، ويشتبك فيه كل شىء بكل شىء آخر ويحمل آثاره . وإذا كان الأمر كذلك ، فإنه اذن يوجه ضربة قوية لنظريات تقليدية معينة عن المعنى . فبالنسبة لتلك النظريات ، كانت وظيفة العلامات أن تعكس الخبرات الداخلية أو الأشياء فى العالم الواقعى ، أن « تستحضر » أفكار ومشاعر المرء ، أو أن تصف ما عليه الواقع . وقد رأينا بالفعل بعض المشكلات المرتبطة بفكرة « التمثيل » هذه فى مناقشتنا السابقة للبنيوية ، لكن المزيد من المشكلات ينشأ الآن . لأنه فى النظرية التى عرضتها لتوى ، ما من شىء يكون حاضرا تماما ابدا فى العلامات : أنه لوهم بالنسبة لى أن اعتقد أننى يمكننى على الاطلاق أن أكون حاضرا تماما بالنسبة لك فيما أقوله أو أكتبه ، لأن استخدام العلامات على الاطلاق يستتبعه أن يكون المعنى الذى لدى مشتتا على الدوام ، منقسما وليس على وفاق أبدا مع نفسه . وفى الحقيقة ، ليس المعنى الذى لدى فقط ، بل أنا ذاتى : حيث أن اللغة هى شىء صنعت أنا منه ، وليست مجرد اداة مناسبة أستعملها ، فإن مجمل فكرة اننى كيان مستقر ، موحد لابد أن تكون خيالا . وليس الأمر فقط أننى لا أستطيع أبداً أن أكون حاضرا تماما بالنسبة لك ، بل كذلك لا يمكننى ابدا أن أكون حاضرا تماماً بالنسبة لنفسى . وما زلت بحاجة إلى استعمال العلامات حين أنقب فى عقلى أو أفتش فى روحى ، وهذا يعنى أننى لن أتمكن أبدا من أن أجرب « حميمية كاملة » مع نفسى . وليس الأمر أن بامكانى امتلاك معنى نقى ، غير ملوث ، أو قصد ، أو خبرة نقية غير ملوثة يتم عندئذ تشويهها وانكسارها خلال وسط اللغة المعيب : فلأن اللغة هى ذات الهواء الذى أتنفسه ، لا يمكننى ابدا امتلاك معنى أو خبرة نقيين أو غير ملوثين على الاطلاق .

واحدى الطرق لاقناع نفسى بأن هذا ممكن هى بالاستماع إلى صوتى نفسه حين اتكلم ، بدل أن أدون أفكارى على الورق . لأننى خلال فعل الكلام أبدو وكأننى « أتطابق » مع نفسى بطريقة مختلفة تماما عما يحدث حين أكتب . فكلماتى المنطوقة تبدو حاضرة مباشرة أمام وعيى ، ويصبح صوتى وسيطها الحميم ، التلقائى . أما فى الكتابة ، بالمقابل ، فان معانى تهدد

بالأفلات من سيطرتى : اننى أعهد بأفكارى إلى وسيط الطباعة اللا شخصى ، ولما كان للنص المطبوع وجود باق ، مادى ، فإن بالامكان دوما تعميمه ، واعادة انتاجه ، والاستشهاد به ، وإستخدامه بطرق لم أتنبأ بها ولم أقصدها . ان الكتابة تبدو وكأنها تسرق منى وجودى : انها نمط اتصال من الدرجة الثانية ، تسجيل شاحب ، ميكانيكي للحديث ، وبذلك فانها على مسافة من وعيى على الدوام . ولهذا السبب ، دأبت التقاليد الفلسفية الغربية ، من أفلاطون إلى ليفى - شتراوس ، على ذم الكتابة باعتبارها شكلا مستلباً ، لا حياة فيه للتعبير ، كما دأبت على الاحتفاء بالصوت الحى . ووراء هذا التعصب تكمن رؤية خاصة « للإنسان » : فالانسان قادر تلقائيا على خلق والتعبير عن معانيه الخاصة ، على امتلاك نفسه تماما ، وعلى امتلاك اللغة بوصفها وسيطا شفافا لوجوده الحميم . وما تخفق هذه النظرية فى رؤيته هو أن « الصوت الحى » فى الحقيقة مادى قدر مادية الطباعة ، وأن العلامات المنطوقة ، حيث أنها لن تعمل ، مثلها مثل العلامات المكتوبة ، الا من خلال عملية إختلاف وانفصال ، فإن بالامكان ، بنفس القدر ، الحديث عن الكلام على أنه شكل من أشكال الكتابة مثلما يقال عن الكتابة انها شكل من الدرجة الثانية للكلام .

ومثلما كانت الفلسفة الغربية « متمركزة حول الصوت » ، Phonocentric متمركزة حول « الصوت الحى » وتحمل شكلا عميقا فى الكتابة ، فقد كانت بمعنى أوسع « متمركزة حول الكلمة » logocentric ملتزمة بالاعتقاد فى نوع من « الكلمة » أو الحضور ، أو الجوهر ، أو الصدق ، أو الواقع النهائى الذى يقوم بدور الأساس لكل فكرنا ، ولغتنا ، وخبرتنا . لقد تاقت إلى العلامة التى ستضفى المعنى على كل العلامات الأخرى - « الدال المفارق » - وإلى المعنى المرتكز الذى لا يقبل الشك ، الذى يمكن رؤية أن كل علاماتنا تشير إليه (« المدلول المفارق ») . ومن حين إلى آخر ، دفع عدد كبير من المرشحين لهذا الدور - الرب ، الفكرة ، روح العالم ، الذات ، الجوهر ، المادة ، وما إلى ذلك - دفعوا بأنفسهم إلى المقدمة . ولما كان كل واحد من هذه المفاهيم يأمل فى أن يؤسس مجمل نسقنا للفكر واللغة ، فلابد أن يكون هو نفسه متجاوزا لذلك النسق ، لم يلوثه تفاعل الاختلافات اللغوية . فلا يمكن أن يكون متضمنا فى نفس اللغات التى يحاول أن ينظمها ويشكل مُرتكَزا لها : لابد أن يكون على نحو

ما سابقا على هذه الخطابات ، لابد أن يكون قد وجد قبلها . لابد أن يكون معنى ، لكنه ليس ككل معنى آخر مجرد نتاج لتفاعل الاختلافات . إذ لابد أن يظهر على أنه بالأحرى معنى المعانى ، بيت القصيد أو نقطة ارتكاز نسق فكرى كامل ، على أنه العلامة التي تدور حولها كل العلامات الأخرى والتى تعكسها كل العلامات الأخرى طائعة .

وكون أى معنى مفارق من هذا القبيل خرافة ـ رغم أنها قد تكون خرافة ضرورية ـ هو أحد نتائج نظرية اللغة التى بسطت خطوطها العريضة . فما من مفهوم لا يكون مشتبكا فى تفاعل مفتوح للدلالة ، وتتخلله آثار ونتف الأفكار الأخرى . والأمر أنه ، نتيجة لهذا التفاعل بين الدالات ، ترفع الايديولوجيات الاجتماعية معان معينة إلى وضع متميز ، أو تجعلها المراكز التى تجبر المعانى الأخرى على الدوران حولها . تأمل ، فى مجتمعنا ، معانى الحرية ، والعائلة ، والديمقراطية ، والاستقلال ، والسلطة ، والنظام ، وما إلى ذلك . أحيانا تعتبر تلك المعانى الأصل لكل المعانى الأخرى ، المنبع التى تتدفق منه ، لكن هذه الطريقة ، كما رأينا ، طريقة غريبة للتفكير ، لأنه لكى يصبح هذا المعنى ممكنا على الاطلاق لابد أن تكون قد وجدت بالفعل علامات أخرى . ومن الصعب التفكير فى أصل دون أن نود الرجوع إلى ما ورائه . وفى أحيان أخرى ، قد لا ينظر إلى تلك المعانى بوصفها الأصل بل الهدف ، الذى تتجه صوبه أو لابد أنها تتجه صوبة بثبات ، كل المعانى الأخرى . و « الغائية » Teleology أى التفكير فى الحياة ، واللغة ، والتاريخ بالنسبة لتوجهها إلى تيلوس telos أو غاية ، هى طريقة لتنظيم وترتيب المعانى فى مرابتية للدلالة ، خالقة نظاما متذمرا فيما بينها على ضوء هدف نهائى . لكن أية نظرية من هذا القبيل للتاريخ أو اللغة كمجرد تطور خطى بسيط يغيب عنها التعقد الذى يشبه نسيج العنكبوت للعلامات والذى كنت أصفه ، حركة التقدم والتأخر ، حركة الحضور والغياب ، الحركة للامام وإلى الجانب للغة فى عملياتها الفعلية . وهذا التعقد الشبيه بنسيج العنكبوت ، فى الحقيقة ، هو ما تطلق عليه ما بعد البنيوية كلمة « النص » text .

ان جاك ديريدا Jacque Derrida ، الفيلسوف الفرنسى الذى كنت أعرض آراءه على الصفحات القليلة السابقة ، يصف بأنه « ميتافيزيقى » أى نسق أفكار يعتمد على أساس مكين ، على مبدأ أول أو أرضية لا تقبل التشكيك

يمكن أن تقام عليه مراتبية كاملة للمعانى . وهو لا يعتقد أن باستطاعتنا أن نتخلص ببساطة من الحافز لصياغة مثل تلك المبادىء الأولى ، لأن ذلك الحافز عميق الجذور فى تاريخنا ، ولا يمكن ـ حتى الآن على الأقل ـ محوه أو تجاهله . ويرى ديريدا عمله هو نفسه « ملوثا » لا مفر بذلك الفكر الميتافيزيقى ، بقدر ما يحاول هو الافلات منه . لكنك إذا فحصت تلك المبادىء الأولى عن قرب ، لوجدتها تقبل « التفكيك » على الدوام : إذ يمكن اظهار أنها نواتج لنسق معين للمعنى ، بدل أن تكون نواتج لما يبرزها من الخارج . وعادة ما يتم تعريف المبادىء الأولى من هذا النوع بما تستبعده : فهى جزء من نوع « التعارض الثنائى » الأثير لدى البنيوية . هكذا يكون الرجل ، فى المجتمع الذى يسيطر عليه الذكر ، هو المبدأ المؤسس والمرأة هى النقيض المستبعد له ، وطالما ظل ذلك التمييز ثابتا فى مكانه ، يمكن لمجمل النسق أن يعمل بكفاءة . و « التفكيك » Deconstruction هو الاسم الذى يطلق على العملية النقدية التى يمكن بها تدمير تلك التعارضات تدميراً جزئيا ، أو التى يمكن بها اظهار أنها تدمر بعضها البعض جزئيا خلال عملية المعنى النصى . فالمرأة هى النقيض ، هى « الآخر » للرجل : انها لا ـ رجل ، رجل ناقص ، تناط به قيمة سلبية أساسا فى علاقته بالمبدأ الأول الذكرى . لكن الرجل ، بنفس القدر ، هو ما هو فقط بفضل استبعادة المستمر لهذا الآخر أو النقيض ، وتعريفه لنفسه كنقيض له ، ومن ثم فإن هويته كلها مشتبكة ومعرضة للخطر فى نفس اللفتة التى يسعى فيها إلى توكيد وجوده الفريد ، المستقل . ان المرأة ليست مجرد آخر بمعنى كونها شيئا بعيداً عن ادراكه ، بل انها آخر وثيق الارتباط به بوصفه صورة ما لايكونه هو ، وبالتالى بوصفه شيئا يذكره جوهريا بما يكونه . ومن ثم ، فان الرجل يحتاج إلى هذا الآخر حتى وهو يزدريه ، وهو مكره على اعطاء هوية ايجابية لما يعتبره لا ـ شىء ووجوده ذاته ليس فحسب متوقفا بصورة طفيلية على المرأة ، وعلى فعل استبعادها واخضاعها ، لكن كذلك فان أحد أسباب ضرورة هذا الاستبعاد هو أنها قد لا تكون آخر تماما فى نهاية المطاف . فربما تمثل علامة على شىء داخل الرجل ذاته يحتاج إلى أن يكبته ، ويستبعده خارج وجوده ، أن ينفيه إلى اقليم غريب بصورة مأمونة خارج حدوده المُحدّدة ذاتها . ربما كان ما بالخارج بالداخل أيضا على نحو ما ، وما هو غريب حميما أيضا ـ ومن ثم فان الرجل بحاجة إلى أن يحرس الحدود

المطلقة بين العالمين ، باليقظة التى يفعلها لأن هذه الحدود معرضة للانتهاك دائما ، ودائما ما انتهكت بالفعل ، ولأنها ليست مطلقة بقدر ما تبدو .

أى أن التفكيك ، قد أدرك أن التعارضات الثنائية التى تميل البنيوية الكلاسيكية إلى أن تعمل بها تمثل طريقة للرؤية نمطية بالنسبة للايديولوجيات . فالايديولوجيات يروق لها أن ترسم حدوداً جامدة بين ما هو مقبول وما ليس كذلك ، بين الذات واللا ـ ذات ، بين الصدق والكذب ، بين المعنى واللا معنى ، بين العقل والجنون ، بين المحورى والهامشى ، بين السطح والعمق . هذا التفكير الميتافيزيقى ، كما قلت ، لا يمكن تجنبه ببساطة : فلا يمكننا أن نقذف انفسنا إلى ما وراء عادة التفكير الثنائية هذه إلى مجال فوق ـ ميتافيزيقى ultra - metaphysicel لكننا باستخدام طريقة معينة للعمل على النصوص ـ سواء كانت « أدبية » أو « فلسفية » ـ قد نبدأ فى حل هذه التعارضات قليلا ، فى توضيح كيف يكون أحد حدود نقيض ما كامنا خفية داخل الآخر . كانت البنيوية تصبح راضية عموما إذا استطاعت أن تنحت نصا إلى تعارضات ثنائية (مرتفع/منخفض ، ضوء/ظلام ، طبيعة/ثقافة إلى آخره) وان تكشف منطق عملها . أما التفكيك فيحاول أن يبين كيف أن تلك التعارضات ، لكى تبقى نفسها فى مكانها ، احيانا ما تنخدع فتعكس أو تهدم نفسها ، أو تحتاج لأن تنفى إلى هوامش النص تفاصيل تافهة معينة يمكن اعادتها وجعلها وبالا عليها . وعادة ديريدا النمطية فى القراءة هى أن يمسك بشذرة تبدو هامشية فى العمل ـ هامش ، أو كلمة او صورة ثانوية متواترة ، أو اشارة عارضة ـ ويعمل عليها بدأب إلى الحد الذى تهدد فيه بهدم التعارضات التى تحكم النص ككل . وهذا يعنى أن تكتيك النقد التفكيكى هو تبيين كيف يتأتى للنصوص أن تربك نفس انساق المنطق التى تحكمها ، ويبين التفكيك ذلك بالامساك بنقاط « الاعراض » ، بالشك aporia أو اختناقات المعنى ، حيث تقع النصوص فى المتاعب ، وتصبح غير مثبته ، وتسمح بأن تعارض نفسها .

وليس هذا مجرد ملاحظة إمبيريقية عن أنواع معينة من الكتابة : انها طرح شامل بصدد طبيعة الكتابة ذاتها . لأنه لو كانت نظرية الدلالة التى بدات بها هذا الفصل صالحة على الاطلاق ، فإن ثمة شىء فى الكتابة ذاتها يروغ فى النهاية من كل نسق ومنطق . ثمة خفق ، واراقة ، ونزع فتيل للمعنى متصلة

جميعها ـ ما يسميه ديريدا « التناثر » dissemination - لا يمكن بسهولة أن تشملها تصنيفات بنية النص ، أو تصنيفات تناول نقدى تقليدى له . ان الكتابة ، مثل أى عملية لغوية ، تعمل بالاختلاف ، لكن الاختلاف ليس هو نفسه **مفهوماً** ، ليس شيئا يمكن أن يكون فكراً . والنص يمكن أن « يظهر » لنا شيئا عن طبيعة المعنى والدلالة لا يستطيع صياغته فى أطروحة . وكل اللغة ، بالنسبة لديريدا ، تظهر هذا « الفائض » عن المعنى المضبوط ، تهدد دائما بأن تسبق وتفلت من المعنى الذى يحاول أن يحتويها . والخطاب « الأدبى » هو المكان الذى يكون فيه ذلك أوضح ما يكون ، لكن ذلك صحيح أيضا بالنسبة لكل كتابة أخرى ، فالتفكيك يرفض تعارض الأدبى / اللا ـ أدبى كما يرفض اى تفرقة مطلقة ومن ثم ، فإن ظهور مفهوم **الكتابة** Writing يمثل تحديا لنفس فكرة البنية : لأن البنية على الدوام تفترض وجود مركز ، مبدأ ثابت ، تراتبية للمعانى وأساس صلب ، وهذه المقولات على وجه الدقة هى ما يطرحه للتساؤل الاختلاف والارجاء الدائمين للكتابة . وبعبارة أخرى ، فإننا قد انتقلنا من حقبة البنيوية إلى عهد ما بعد ـ البنيوية ، وهى طراز من التفكير يضم العمليات التفكيكية عند ديريدا ، وعمل المؤرخ الفرنسى ميشيل فوكوه Michel Foucault وكتابات المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan والفيلسوفة والناقدة نصيرة النزعة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristeva وانا لم اناقش عمل فوكوه صراحة فى هذا الكتاب ، لكن خاتمتى ما كان لها أن تكون ممكنة بدونه ، حيث أن تأثيره فيها تأثير طاغ .

* * *

واحدى الطرق لرسم معالم ذلك التطور هى أن نلقى نظرة سريعة على عمل الناقد الفرنسى رولان بارت Roland Barthes . ففى أعمال مبكرة مثل **ميثولوجيات** (١٩٥٧) Mythologies ، **وحول راسين** (١٩٦٣) On Racine ، **وعناصر السيميولوجيا** (١٩٦٤) Elements of Seniology **ونسق الموضة** (١٩٦٧) Sysfeme da la Mode نجد بارت بنيويا « راقيا » يحلل الانساق الدالة للموضة ، والاستربتيز ، وتراجيديا راسين ، وشرائح لحم البقر والبطاطس بتألق طَيِّع . وهناك مقال هام عام ١٩٦٦ ، هو « مقدمة للتحليل البنيوى للرواية » ، على غرار نمط ياكوبسون وليفى ـ شتراوس ، يفتت بنية الرواية إلى وحدات ووظائف و « مؤشرات » indices متمايزة (والمؤشرات

هى مؤشرات سيكولوجيا الشخصيات ، و « الجو العام » atmosphere وما إلى ذلك) . ورغم أن تلك الوحدات تتبع بعضها على التوالى فى الرواية ذاتها ، فإن مهمة الناقد أن يدرجها ضمن اطار لا زمنى للشرح . الا أنه ، حتى عند هذه النقطة المبكرة نسبياً ، نجد أن نبيوية بارت قد لطفتها نظريات أخرى ـ اشارات من الظاهراتية فى ميشليه بقلمه (١٩٥٤) Michelet par lui - même ومن التحليل النفسى فى حول راسين ـ ووسمها بالدرجة الأولى أسلوبه الأدبى . فأسلوب بارت النثرى الأنيق chic . المرح ، الذى يستحدث تعبيرات جديدة ، يعنى نوعا من « الافراط » فى الكتابة بالنسبة لصرامة البحث البنيوى : انه مساحة للحرية يمكنه فيها أن يهزل ، متحررا جزئيا من طغيان المعنى . وعمله صاد ، وفورييه ، ولويولا (١٩٧١) , Sade, Faurier Loyolaهو مزيج مثير للاهتمام من البنيوية المبكرة والتلاعب الشبقى المتأخر ، يرى فى كتابة صاد تبديلا منهجيا لا يتوقف للمواقف الشبقية .

واللغة هى تيمة بارت من البداية إلى النهاية ، وبالأخص استبصار سوسير القائل بأن العلامة هى دائما مسألة عرف تاريخى وثقافى . والعلامة « الصحية » بالنسبة لبارت ، هى علامة تلفت الانتباه إلى تعسفيتها ذاتها ـ علامة لا تحاول الغش لتبدو « طبيعية » بل توصل ، خلال ذات حركة نقل المعنى ، شيئا من وضعها الخاص النسبى ، الاصطناعى . والحافز وراء هذا الاعتقاد فى عمله المبكر هو حافز سياسى : فالعلامات التى تمرر نفسها على أنها طبيعية ، التى تقدم نفسها على أنها الطريقة الممكنة الوحيدة لرؤية العالم ، هى بهذه الصفة علامات سلطوية وايديولوجية . فأحدى وظائف الايديولوجيا أن « تضفى الصبغة الطبيعية » على الواقع الاجتماعى ، أن تجعله يبدو بريئا وغير قابل للتغيير مثل الطبيعة ذاتها . الايديولوجيا تسعى لتحويل الثقافة إلى طبيعة ، والعلامة « الطبيعية » احدى اسلحتها . فتحية العلم ، أو الموافقة على أن الديمقراطية الغربية تمثل المعنى الحقيقى لكلمة « الحرية » ، تصبحان أكثر الاستجابات فى العالم بديهية ، وعفوية . ان الايديولوجيا ، بهذا المعنى ، نوع من الميثولوجيا المعاصرة ، مجال طهر نفسه من الالتباس والامكانية البديلة .

وفى رأى بارت ، هناك ايديولوجيا أدبية تناظر هذا « الموقف الطبيعى » ، واسمها هو الواقعية . أن الأدب الواقعى يميل إلى اخفاء الطبيعة النسبية

أو المنبنية اجتماعيا للغة : أنه يساعد على تأكيد التحيز القائل بوجود شكل للغة « العادية » طبيعى على نحو ما . وهذه اللغة الطبيعية تعطينا الواقع « كما هو » : أنها تشوهه ـ كما تفعل الرومانسية والرمزية ـ إلى أشكال ذاتية ، لكنها تمثل لنا العالم كما يمكن أن يعرفه الرب نفسه . ولا ينظر إلى العلامة باعتبارها كيانا قابلا للتغير يتحدد بقواعد نسق علامات معين قابل للتغير : بل ينظر اليها كنافذة شفافة على الموضوع"، أو على العقل . انها محايدة تماما ولا لون لها فى ذاتها : ووظيفتها الوحيدة أن تمثل شيئا آخر ، أن تصبح حاملة لمعنى مدرك على نحو مستقل عنها تماما ، ولابد أن تتدخل بأقل قدر ممكن فيما تقوم بدور الوسيط له . فى ايديولوجيا الواقعية أو التمثيل ، يجرى الشعور بأن الكلمات ترتبط بأفكارها أو موضوعاتها بطرق صحيحة وغير خلافية أساسا : فالكلمة تصبح هى الطريقة المناسبة الوحيدة للنظر إلى هذا الموضوع أو التعبير عن هذه الفكرة .

اذن ، فالعلامة الواقعية أو التمثيلية ، بالنسبة لبارت ، غير صحية أساسا . انها تمحو وضعها الخاص كعلامة ، لكى تدعم الوهم بأننا ندرك الواقع بدون تدخلها . إن العلامة بوصفها « انعكاسا » أو « تعبيرا » أو « تمثيلا » تنكر الطابع « المُنتج » Productive للغة : تكبت حقيقة أن لدينا « عالما » فقط لأن لدينا لغة تدل عليه ، وأن ما نعده « واقعيا » مرتبط ببنيات الدلالة المتغيرة التى نعيش فى اطارها . وعلامة بارت « المزدوجة » ـ العلامة التى تومىء إلى وجودها المادى الخاص فى نفس الوقت الذى تنقل فيه المعنى ـ هى حفيدة اللغة « الاغرابية » للشكليين وللبنيويين التشيكيين ، للكلمة « الشعرية » لدى ياكوبسون التى تتباهى بوجودها اللغوى المحسوس . وأقول « حفيدة » وليس « ابنة » لأن الذرية المباشرة للشكليين كانت هى الفنانين الاشتراكيين لجمهورية فايمار الألمانية ـ ومن بينهم برتولت بريخت ـ الذين استخدموا « تأثيرات الاغراب » لغايات سياسية . وفى ايديهم ، تحولت أدوات الاغراب لدى شكلوفسكى Shklovsky وياكوبسون إلى اكثر من مجرد وظائف لفظية : فقد أصبحت أدوات شعرية ، وسينمائية ، ومسرحية « لنزع طبيعية » و « نزع ألفة » المجتمع السياسى ، مبينة ، بأى عمق كان ما يسلم به الجميع على أنه « بديهى » موضعا للتساؤل . كذلك كان هؤلاء الفنانون ورثة للمستقبلين البلاشفة وغيرهم من الطليعيين avant - gardistes الروس ،

لماياكوفسكى Mayakovsky و « الجبهة اليسارية فى الفن » ، ودعاة الثورة الثقافية فى أعوام العشرينات السوفيتية . ولبارت مقال حماسى عن مسرح بريخت فى كتاب **مقالات نقدية** (١٩٦٤) Gitical Essays وقد كان أحد الأبطال المبكرين لهذا المسرح فى فرنسا .

مازال بارت المبكر يثق فى امكانية « علم » للأدب ، رغم أن هذا ، كما يعلق هو ، لا يمكن الا أن يكون علما « للأشكال » وليس « للمضامين » . ومثل هذا النقد العلمى سيستهدف على نحو من الانحاء أن يعرف موضوعه « كما هو » لكن ألا يتعارض ذلك مع عداء بارت للعلامة المحايدة ؟ أن على الناقد ، فى نهاية الأمر ، أن يستخدم اللغة هو أيضا ، لكى يحلل النص الأدبى ، وما من سبب للاعتقاد بأن هذه اللغة ستفلت من القيود التى وضعها بارت بصدد الخطاب التمثيلى عموما . فما هى العلاقة بين خطاب النقد وخطاب النص الأدبى ؟ بالنسبة للبنيوى ، فإن النقد شكل من « الميتا ـ لغة » ـ أى لغة عن لغة أخرى ـ تعلو فوق موضوعها إلى نقطة تستطيع منها أن تطل إلى أسفل وان تفحصه بشكل نزيه . لكن ، وكما يقر بارت فى **انساق الموضة** Syste`me de la mode لا يمكن أن توجد ميتا ـ لغة نهائية : فدائما ما يستطيع ناقد آخر أن يأتى ويأخذ نقدك موضوعا لدراسته ، وهكذا دواليك فى حركة ارتدادية لا نهائية . فى كتابه **مقالات نقدية**Gitical Essays يتحدث بارت عن النقد على أنه « يغطى (النص) بلغته بأكمل ما يمكن » ، وفى **النقد والحقيقة** (١٩٦٦) Gitiqve et verite ينظر إلى الخطاب النقدى على أنه « لغة ثانية » « تطفو فوق اللغة الأولى للعمل » ويبدأ نفس المقال فى تشخيص اللغة الأدبية نفسها فيما يتفق الآن على أنه اصطلاحات ما بعد ـ بنيوية : أنها لغة « بلا قاع » شىء من قبيل « الالتباس الخالص » يدعمها « معنى فارغ » وإذا كان الأمر كذلك ، فمن المشكوك فيه أن تستطيع مناهج البنيوية الكلاسيكية أن تتوافق معها على الاطلاق . .

أما « عمل القطيعة » فهو دراسة بارت المدهشة عن قصة بلزاك سارازين Sarrasine ، بعنوان إس / زد S / Z(١٩٧٠) الآن لم يعد العمل الأدبى يعامل على أنه موضوع مستقر أو بنية محددة الحدود ، كما طرحت لغة الناقد عن نفسها كل ادعاء بالموضوعية العلمية . وأكثر النصوص اثارة بالنسبة للنقد ليست تلك التى يمكن أن تقرأ ، بل تلك « **القابلة لأن تكتب** »

(Scriptible) ـ أى النصوص التى تشجع الناقد على نحتها ، على نقلها إلى خطابات مختلفة ، على انتاج تلاعب المعانى شبه التعسفى الخاص به ضد العمل ذاته . ينتقل القارىء أو الناقد من دور المستهلك إلى دور المنتج . وليس الأمر بالضبط كما لو أن « شيئا يحدث » فى التفسير ، لأن بارت حريص على ملاحظة أنه لا يمكن جعل العمل يعنى شيئا على الاطلاق ، لكن الأدب الآن لم يعد موضوعا يجب على النقد أن يتمشى معه بقدر ما هو فضاء حر يمكنه أن يمرح فيه . أن النص « القابل للكتابة » وعادة ما يكون نصا حداثيا ، ليس له معنى محدد ، ولا مدلولات مستقرة ، لكنه متعدد ومشتت ، نسيج لا يستنفد أو مجرة من الدالات ، نسج محبوك من الشفرات ونتف الشفرات ، بامكان الناقد أن يشق خلاله دربه الخاطىء . ليس ثمة بدايات ولا نهايات ، ولا تتابعات لا يمكن قلبها ، ولا تراتبية « للمستويات » النصية تخبرك بما هو أكثر أو أقل دلالة . وكل النصوص الأدبية منسوجة من نصوص أدبية أخرى ، ليس بالمعنى التقليدى القائل بأنها تحمل رواسب « لتأثيرها » بل بالمعنى الأكثر جذرية والقائل بأن كل كلمة ، أو عبارة أو شريحة هى اعادة صياغة لكتابات أخرى تسبق أو تحيط بالعمل المعين . وليس ثمة شىء من قبيل « الأصالة » الأدبية ، ولا شىء من قبيل العمل الأدبى « الأول » : فكل الأدب « متُناصّ » intertextual وهكذا فإن القطعة المحددة من الكتابة ليس لها حدود واضحة : انها تنداح باستمرار إلى الأعمال المحيطة بها ، مولدة مائة منظور مختلف تخبو حتى نقطة التلاشى . ولا يمكن جعل العمل مغلقا ، أو محددا ، باللجوء إلى المؤلف ، لأن « موت المؤلف » هو شعار يستطيع النقد الحديث الآن أن يرفعه بثقة[1] . أما سيرة حياة المؤلف فهى ، فى النهاية ، مجرد نص آخر ، ليس بحاجة إلى أن ننسب اليه ميزة خاصة : فهذا النص أيضا يمكن تفكيكه . ان اللغة هى ما يتحدث فى الأدب ، بكل تعدديتها الحاشدة ، متعددة الدلالة » Polysemic وليس المؤلف نفسه . وإذا كان ثمة مكان تجد فيه هذه التعددية الموارة للنص بؤرتها لحظيا ، فليس هو المؤلف بل القارىء .

وحين يتحدث ما بعد ـ البنيويون عن « الكتابة » أو « النصية » ، فعادة ما يكون فى ذهنهم هذه المعانى الخاصة للكتابة وللنص . والانتقال من البنيوية إلى ما بعد ـ البنيوية يعد جزئيا ، كما صاغه بارت نفسه ، انتقالا من « العمل » إلى « النص »[2] انه انتقال من رؤية القصيدة أو الرواية ككيان

مغلق ، مجهز بمعان محددة تكون مهمة الناقد أن يفك شفرتها ، إلى رؤيتها كشيء متعدد لا يقبل الاختزال ، كتفاعل لا ينتهى للدالات التى لا يمكن أبدا تثبيتها فى النهاية إلى مركز أو جوهر ، أو معنى واحد . وهذا بالطبع يتيح المجال لاختلاف جذرى فى ممارسة النقد ذاته ، كما يوضح اس /زد ، فمنهج بارت فى الكتاب هو تقسيم قصة بلزاك إلى عدد من الوحدات الصغيرة أو « المفردات » lexies وتطبيق خمس شفرات عليها : الشفرة Proiaretic (أو القصصية) وشفرة « تأويلية » hermeneutic تهتم بألغاز الحكاية التى تتفتح ، وشفرة « ثقافية » Cultural تفحص رصيد المعرفة الاجتماعية التى يقتفى العمل آثارها ، وشفرة « دلالية » Semic تتعامل مع تضمينات الشخصيات ، والأماكن ، والأشياء ، وشفرة « رمزية » Symbolic ترسم خطوط العلاقات الجنسية وعلاقات التحليل النفسى المقامة فى النص . وحتى الآن ، لا يبدو أن شيئا من هذا يحيد كثيراً عن الممارسة البنيوية القياسية . لكن تقسيم النص إلى وحدات تعسفى بدرجة أو بأخرى ، فالشفرات الخمس هى مجرد خمس شفرات مختارة من بين عدد ممكن غير محدود ، وليست مرتبة فى أى نوع من المراتبية ، لكنها تطبق ، ثلاثة منها أحيانا على نفس المفردة ، بطريقة تعددية ، وهى تمتنع أخيرا عن « اجمال » العمل إلى أى نوع من المعنى المتماسك . بل انها باحرى تظهر تشتته وتفتته . ان النص ، كما يجادل بارت ، ليس « بنية » بقدر ما هو عملية « بنينة » Stucturation مفتوحة ، والنقد هو الذى يقوم بهذه البنينة . ان رواية بلزاك القصيرة تبدو عملا واقعيا ، ليس على الاطلاق مسئولا ، بداهة ، عن نوع العنف السيميوطيقى الذى ينزله بارت به : وعرضه النقدى لا « يعيد خلق » موضوعه ، لكنه يعيد كتابته ويعيد تنظيمه بقسوة بدرجة تجعله يتجاوز كل ادراك تقليدى . الا أن ما يتكشف هنا هو بعد من العمل ظل غير ملحوظ حتى الآن . ان سارازين Sarrasine يعرض على أنهٔ « نص حدى » للواقعية الأدبية ، على أنه عمل يبين أن افتراضاته التى تحكمه واقعة فى مأزق بصورة خفية : فالقصة تدور حول فعل قص محبط ، حول الاخصاء الجنسى ، حول المصادر الخفية للثروة الرأسمالية ، وحول اضطراب عميق فى الأدوار الجنسية الثابته . وفى ضربة قاضية Caup de grace يستطيع بارت أن يزعم أن نفس « مضامين » الرواية القصيرة ترتبط بمنهجه فى التحليل : فالقصة تخص أزمة فى التمثيل الأدبى ، والعلاقات الجنسية ، والتبادل الاقتصادى . وفى كل هذه

الأمثلة ، توضع موضع التساؤل الايديولوجيا البورجوازية للعلامة بوصفها « تمثيلية » ، وبهذا المعنى ، وبعنف وبراعة bravura تفسيريين معينين ، يمكن قراءة قصة بلزاك ، على أنها تُحدِّق إلى أبعد من لحظتها التاريخية فى أوائل القرن التاسع عشر إلى فترة بارت الحداثية .

وفى الحقيقة ، فان حركة الحداثة الأدبية هى التى جلبت إلى الوجود النقد البنيوى وما بعد ـ البنيوى فى المقام الأول . وبعض الأعمال المتأخرة لبارت وديريدا هى فى حد ذاتها نصوص أدبية حداثية ، وتجريبية ، وملغزة ، وثرية الالتباس . وليس ثمة فصل واضح بالنسبة لما بعد ـ البنيوية بين « النقد » وبين « الابداع » : فكلا النمطين يدرجان تحت « الكتابة » بوصفها كذلك . وقد بدأت البنيوية فى الحدوث حين أصبحت اللغة هاجسا ملحا للمثقفين ، وحدث هذا بدوره نتيجة الاحساس بأن اللغة فى أوروبا الغربية ، فى أواخر القرنين التاسع عشر والعشرين ، كانت تعانى من آلام أزمة حادة . إذ كيف كان يجب أن يكتب المرء ، فى مجتمع صناعى انحط فيه الخطاب إلى مجرد أداة للعلم ، والتجارة ، والإعلان ، والبيروقراطية ؟ وأى جمهور كان على المرء أن يكتب له على أية حال ، مع اعتبار تشبع الجمهور القارىء بثقافة « جماهيرية » ، نهمة للربح ، ومسكنه ؟ وهل يمكن للعمل الأدبى أن يكون فى آن واحد عملا فنيا وسلعة فى السوق المفتوحة ؟ وهل مازال بامكاننا المشاركة فى الايمان العقلانى الواثق أو الامبيريقى للطبقة المتوسطة فى القرن التاسع عشر بأن اللغة تثبت نفسها فى العالم حقا ؟ كيف تكون الكتابة ممكنة دون وجود اطار من اليقين الجماعى يشارك فيه جمهور المرء ، وكيف ، فى الاضطراب الايديولوجى للقرن العشرين ، يمكن اعادة اختراع مثل هذا الاطار المشترك ؟ .

أسئلة من هذا القبيل ، تجد جذورها فى الظروف التاريخية الواقعية للكتابة الحديثة ، هى التى « وضعت فى الصدارة » مشكلة اللغة على هذا النحو البالغ الدرامية . ان الانشغال الشكلى ، والمستقبلى ، والبنيوى باغراب وتجديد الكلمة ، باعادة الثراء المسلوب إلى لغة مستلبة ، كانت كلها بطرقها المختلفة استجابات لنفس هذا المأزق التاريخى . لكن كان من الممكن كذلك اقامة اللغة ذاتها كبديل للمشكلات الاجتماعية التى تنهكك ـ أن تتبرأ ، بكآبة أو بانتصار ، من الفكرة التقليدية فى أن المرء يكتب عن شىء ما ، من أجل

شخص ما ، وأن تجعل اللغة نفسها موضوعك الأثير . فى مقاله الرائع المبكر **الكتابة فى درجة الصفر** (١٩٥٣) Writng Degree Zero يرسم بارت لمحة من التطور التاريخى الذى به أصبحت الكتابة بالنسبة لشعراء القرن التاسع عشر الرمزيين الفرنسيين فعلا « لازما »* intransitve : ليس الكتابة لغرض معين فى موضوع بعينه ، مثلما فى عصر الأدب « الكلاسيكى » ، بل الكتابة كهدف وعاطفة فى ذاتها . فلو كانت خبرتك بالأشياء والأحداث فى العالم الواقعى أنها مستلبة وخالية من الحياة ، إذا بدأ أن التاريخ فقد اتجاهه وانزلق إلى الفوضى ، فان من الممكن دائما أن تضع ذلك كله « بين اقواس » أن « تعلق المرجع » وتتخذ الكلمات موضوعا لك بدلا من ذلك . تنكفىء الكتابة على نفسها فى فعل نرجسية عميق ، لكن تزعجها دائما وتلقى بظلها عليها عقدة ذنب اجتماعية عن عدم جدواها الخاصة . فرغم كونها متواطئة على نحو لا مفر منه مع اولئك الذين اختزلوها إلى سلعة غير مرغوبة ، فانها تجاهد لتحرر نفسها من تلوث المعنى الاجتماعى ، سواء بالاندفاع صوب نقاء الصمت ، مثلما فى حالة الرمزيين ، أو بالبحث عن حياد متقشف ، عن « درجة صفر للكتابة » تأمل أن تبدو بريئة لكنها فى الحقيقة ، مثلما يبين مثالُ هيمنجواى ، مجرد أسلوب أدبى مثل أى أسلوب آخر . ولا شك فى أن « عقدة الذنب » التى يتحدث عنها بارت هى عقدة ذنب مؤسسة الأدب ذاتها ـ تلك المؤسسة التى ، كما يعلق هو ، تشهد على انقسام اللّغات وانقسام الطبقات . والكتابة بطريقة « أدبية » فى المجتمع الحديث ، تعنى حتميا التواطؤ مع ذلك الانقسام .

وأفضل طريقة لرؤية البنيوية هى أنها ، فى آن واحد ، عرض ورد فعل للأزمة الاجتماعية واللغوية التى رسمت خطوطها العريضة ، انها تهرب من التاريخ إلى اللغة ـ وهذا فعل ينطوى على مفارقة ، حيث أن قلة من التحركات ، كما يرى بارت ، يمكن أن تفوقه فى دلالته التاريخية . لكنها ، بتضييق الخناق عى التاريخ وعلى المرجع ، تسعى كذلك إلى استعادة احساس « بعدم طبيعية » العلامات التى يحيا بها الرجال والنساء ، وبذلك تتيح وعيا جذريا بتبدلها التاريخى . وبهذه الطريقة ربما تعاود الانضمام إلى نفس التاريخ الذى بدأت بالتخلى عنه . أما ما إذا كانت تفعل ذلك أم لا ، فيعتمد على ما إذا كان المرجع

---

* عكس متعدّى ، منسوبة إلى الفعل بالمعنى النحوى ـ م

قد جرى تعليقه مؤقتا ، أو مرة واحدة وإلى الأبد . مع مجيء ما بعد ـ البنيوية ، لم يكن ما بدأ رجعيا فى البنيوية هو هذا الرفض للتاريخ ، بل نفس مفهوم البنية ذاتها ، لا أقل . إذ بالنسبة لبارت فى كتاب لذة النص (١٩٧٣) The Peasure ofthe Text فإن كل نظرية ، وايديولوجيا ، ومعنى محدد ، والتزام اجتماعى ، قد أصبحت فيما يبدو ارهابية بصورة متأصلة ، و « الكتابة » هى الرد عليها جميعها . إن الكتابة ، أو القراءة ـ بوصفها ـ كتابة ، هى آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه ، متذوقا ترف الدال ومغفلا تماماً ما قد يجرى منهما كان فى قصر الاليزية أو فى مصانع شركة رينو . فى الكتابة ، يمكن لحظيا قطع طغيان المعنى البنيوى وازاحته بواسطة اللعب الحر للغة ، ويمكن للذات الكاتبة / القارئة أن تتحرر من اغلال الهوية الواحدة وتتحول إلى ذات مشتته على نحو نشوانى . ان النص ، كما يعلن بارت ، « هو (....) ذلك الشخص غير المكبوت الذى يظهر مؤخرته للأب السياسى » .

وهذه الاشارة إلى الاب السياسى ليست صدفة . فقد نشر كتاب لذة النص بعد خمس سنوات من فورة اجتماعية هزت آباء فرنسا السياسيين من جذورهم . ففى عام ١٩٦٨ ، اكتسحت الحركة الطلابية أوروبا ، موجهة ضرباتها ضد تسلطية المؤسسات التعليمية وفى فرنسا هددت لفترة قصيرة الدولة الراسمالية ذاتها . وللحظة درامية ، ترنحت تلك الدولة على حافة الدمار : فقد حاربت شرطتها وجيشها فى الشوارع طلابا كانوا يكافحون لصياغة تضامن مع الطبقة العاملة . ونتيجة عجز الحركة الطلابية عن تقديم زعامة سياسية متماسكة ، فقد انغمست فى مشاحنات مضطربة بين الاشتراكية ، والفوضوية ، والتمترس الطفولى ، ثم تراجعت وتبددت ، ونتيجة خيانة الزعماء الستالينيين الخاملين ، عجزت الطبقة العاملة عن الاستيلاء على السلطة . وعاد شارل ديجول من منفاه المتعجل ، وأعادت الدولة الفرنسية تجميع قواتها باسم الوطنية ، والقانون ، والنظام .

كانت ما بعد ـ البنيوية نتاجاً لهذا المزيج من الابتهاج وخيبة الأمل ، من التحرر والتبدد ، من الكرنفال والكارثة ، الذى كانه عام ١٩٦٨ . وعاجزة عن تحطيم بنيات سلطة الدولة ، وجدت ما بعد ـ البنيوية أن بامكانها بدلا من ذلك أن تخرب بنيات اللغة . فعلى الأقل ، لم يكن محتملا أن يضربك أحد على رأسك

لأنك تفعل ذلك . لقد تم كنس حركة الطلبة من الشوارع ودُفِعت إلى سرية الخطاب . وأصبح أعداؤها ، مثلما هى الحال مع بارت المتأخر ، يتمثلون فى انساق المعتقدات المتماسكة من أى نوع - وبالأخص كل أشكال النظرية والتنظيم السياسيين اللذين يسعيان لتحليل ، والعمل على ، بنيات المجتمع ككل . فتلك السياسات على وجه الدقه هى التى بدأ أنها قد أخفقت : فقد أثبت النظام أنه بالغ القوة بالنسبة لها ، وجرى طرح النقد « الكلى » الذى تقدمه له ماركسية مصطبغة بشدة بالطابع الستالينى على أنه جزء من المشكلة ، وليس الحل لها . الآن أصبح كل ذلك الفكر المنهجى الكلى موضعا للاشتباه باعتباره أرهابيا : ونما الخوف من أن يكون المعنى المفهومى نفسه قمعيا ، مقابل الايماءة اللبيدية والعفوية الفوضوية . فالقراءة بالنسبة لبارت المتأخر ليست ادراكا بل لعبا شبقيا . والاشكال الوحيدة من الفعل السياسى التى يمكن الآن أن تكون مقبولة هى من نوع محلى ، مشتت ، استراتيجى : العمل مع السجناء وغيرهم من المجموعات الاجتماعية الهامشية ، والمشروعات المعنية فى الثقافة والتعليم . أما الحركة النسائية ، بعدائها للأشكال الكلاسيكية للتنظيم اليسارى ، فقد طورت بدائل فوضوية ، « مزاحة عن المركز » decentred وفى بعض المجالات رفضت النظرية المنهجية باعتبارها ذكورية . وبالنسبة لعديد من ما بعد - البنيويين ، كان أسوأ خطأ هو الاعتقاد بأن تلك المشروعات المحلية والارتباطات المعينة يجب الجمع بينها فى اطار فهم شامل لعمل الرأسمالية الاحتكارية ، لا يمكنه الا أن يكون « كليا » total على نحو قمعى شأنه شأن نفس النظام الذى يعارضه . كانت السلطة فى كل مكان ، قوة سائلة ، زئبقية تنضح من كل مسام المجتمع ، لكنها لم تعد ذات مركز مثلها مثل النص الأدبى . لم يعد من الممكن محاربة « النظام ككل » لأن « النظام ككل » لم يعد له وجود فى الحقيقة . وهكذا أصبح بامكانك التدخل فى الحياة الاجتماعية والسياسية فى أى نقطة شئت ، مثلما استطاع بارت تقطيع إس/زد إلى تفاعل اعتباطى للشفرات . ولم يكن واضحا تماما كيف عرف المرء بعدم وجود « نظام ككل » ، إذا كانت المفاهيم العامة تعد من المحرمات ، كما لم يكن واضحا ما إذا كانت وجهة النظر تلك صالحة فى أجزاء أخرى من العالم بقدر صلاحيتها فى باريس . ففيما يسمى بالعالم الثالث . كان الرجال والنساء يسعون لتحرير بلدانهم من السيطرة السياسية واقتصادية لأوروبا والولايات المتحدة مسترشدين بادراك عام لمنطق الامبريالية . وكانوا يسعون لعمل ذلك فى

فيتنام فى زمن حركات الطلبة الأوربية ، ورغم « نظرياتهم العامة » فقد قدر لهم أن يثبتوا بعد سنوات قليلة أنهم أوفر حظا مما كان طلبة باريس . ورغم ذلك ، فسرعان ما أخذت تلك النظريات ، فى أوروبا ، تصبح عتيقة* Passé. بالضبط مثلما كانت الأشكال الاقدم للسياسة « الكلية » قد أعلنت بدوجمائية ان الاهتمامات الأكثر محلية ليس لها سوى قيمة عابرة ، فان سياسة الشذرات الجديدة كانت تميل إلى إقرار دوجمائية أن أى ارتباط أشمل هو وهم خطر .

وكما جادلت ، فان هذا الموقف قد ولد نتيجة هزيمة وخيبة أمل سياسية محددة . كانت « البنية الكلية » التى حددتها على أنها العدو بنية خاصة تاريخيا : هى الدولة المسلحة ، القمعية للرأسمالية الاحتكارية المتأخرة ، والسياسات الستالينية التى تظاهرت بأنها تتصدى لهذه الدولة لكنها كانت متواطئة بعمق مع حكمها . وقبل ظهور ما بعد ـ البنيوية بزمن طويل ، كانت أجيال من الاشتراكيين تحارب كلا الصنمين . لكنهم تجاهلوا احتمال أن تكون الارتجافات Frissons الشبقية للقراءة ، أو حتى الأعمال المقصورة على المصنفين كمجانين اجراميين ، تجاهلوا أن تكون هذه حلا كافيا ، وكذلك فعل محاربو العصابات فى جواتيمالا .

فى أحد تطوراتها ، اصبحت ما بعد ـ البنيوية طريقة ملائمة لتجنب تلك المسائل السياسية بالمرة . فقد ألقى عمل دريدا وآخرين ظلالا من الشك العميق على المقولات الكلاسيكية للصدق ، والواقع ، والمعنى ، والمعرفة ، التى يمكن كشف أنها ترتكز جميعا على نظرية تمثيلية ساذجة للغة . إذ لو كان المعنى ، المدلول ، نتاجا عابرا للكلمات أو الدالات ، المتحولة وغير المستقرة على الدوام ، الحاضرة جزئيا والغائبة ، فكيف يمكن وجود أى صدق أو معنى محددين على الاطلاق ؟ إذا كان الواقع يتأسس بواسطة خطابنا بدل أن يعكسه هذا الخطاب ، فكيف يمكننا على الاطلاق أن نعرف الواقع ذاته ، بدل أن نعرف خطابنا فقط ؟ هل كان كل الكلام مجرد كلام عن كلامنا ؟ وهل ثمة معنى فى الزعم بأن تفسيرا معنيا للواقع ، أو التاريخ ، أو النص الأدبى « أفضل » من غيره ؟ لقد كرس التأويل نفسه للفهم المتعاطف لمعنى الماضى ،

---

* Passe : فات أوانها ـ م

لكن هل هناك حقاً أى ماض لنعرفه على الاطلاق ، سوى مجرد وظيفة للخطاب الحاضر ؟

وسواء كان هذا كله هو ما يعتقده فعلا الآباء المؤسسون لما بعد ـ البنوية أم لم يكن ، فإن نزعة الشك تلك سرعان ما أصبحت أسلوبا رائجا فى الدوائر الأكاديمية اليسارية . كان من يستعمل كلمات من قبيل « الصدق » ، و « اليقين » ، و« الواقعى » شخصا يجب فى بعض الدوائر شجبه فوراً باعتباره ميتافيزيقيا . وإذا إحتججت على دوجما أننا لا يمكن ابداً أن نعرف أى شىء على الاطلاق ، فذلك لأنك تتشبث بدافع الحنين بمقولات الصدق المطلق ، وباعتقاد ينطوى على جنون العظمة بأن فى استطاعتك ، مع عدد من علماء العلوم الطبيعية الأذكى ، رؤية الواقع « كما هو تماما » . اما حقيقة أن المرء فى ايامنا لا يصادف الا قلة قليلة ممن يؤمنون بتلك المذاهب ، وبالذات بين فلاسفة العلم ، فلا يبدو أنها تعوق المتشككين . وأما نموذج العلم الذى تستهجنه ما بعد ـ البنيوية باستمرار فهو نموذج وضعى عادة ـ طبعة من زعم القرن التاسع عشر العقلانى بامتلاك معرفة مفارقة ، لا تنطوى على حكم قيمة « للحقائق » . هذا النموذج هو فى الحقيقة هدف زائف . فهو لا يستغرق مصطلح « العلم » بأكمله ولن نكسب شيئا من هذا الكاريكاتور للتأمل الذاتى العلمى . فالقول بعدم وجود أسس مطلقة لاستعمال كلمات من قبيل الصدق واليقين ، والواقع وما إلى ذلك لا يعنى القول بأن هذه الكلمات تفتقر إلى المعنى أو أنها غير ذات فائدة . فمنذ الذى يعتقد بوجود تلك الأسس المطلقة ، وكيف ستبدو لو وجدت ؟

واحدى مزايا دوجما اننا أسرى خطابنا ذاته ، غير قادرين على أن نقدم بصورة معقولة مزاعم معينة عن الحقيقة لأن تلك المزاعم مرتبطة فقط بلغتنا ، هى أنها تتيح لك أن تطأ بالأقدام معتقدات كل شخص آخر بينما لا تثقل كاهلك بعبء أن تتبنى أنت نفسك أى معتقدات . انه ، فى الحقيقة ، موقف منيع ، وحقيقة أنه فارغ تماما كذلك هى ببساطة الثمن الذى يجب على المرء أن يدفعه مقابل ذلك . ونظرة أن اكثر الجوانب دلالة فى أى قطعة من اللغة هو أنها لا تدرى عم تتحدث هى نظرة تنضح بتسليم منهك باستحالة الحقيقة ليس مقطوع الصلة ، بأى حال ، بخيبة الأمل التاريخية لما بعد عام ١٩٦٨ . لكنها كذلك ، تحررك بضربة واحدة من الحاجة إلى اتخاذ موقف فى المسائل الهامة ،

حيث أن ما ستقوله عن تلك الأمور لن يعدو أن يكون نتاجا عابراً للدال وهكذا لا يمكن أخذه بأى معنى على أنه « صادق » أو « جاد » . والفائدة الا بعد مدى لهذا الموقف هو أنه جذرى على نحو مزعج فيما يتعلق بآراء كل الآخرين ، قادر على نزع القناع عن أشد التصريحات وقارا باعتبارها مجرد تلاعبات غير مرتبة للعلامات ، بينما هو بالغ المحافظة فى كل ما عدا ذلك . وحيث أنه لا يلزمك باثبات شيء فانه يعادل فى أداه الذخيرة الفارغة .

وقد مال التفكيك فى العالم الانجلو سكسونى بشكل عام إلى انتهاج هذا الطريق . ومن بين ما يسمى بمدرسة ييل yale للتفكيك ـ بول دى مان Panl de Man و ج. هيلليس ميللر J. Hillis Miller وجيوفرى هارتمان Geoffry Hartman ومن بعض النواحى هارولد بلوم Harold Bloom ـ فإن نقد دى مان بوجه خاص قد كرس نفسه لتوضيح أن اللغة الأدبية تدمر معناها الخاص بشكل دائم . وفى الحقيقة ، فقد اكتشف دى مان فى هذه العملية شيئا ليس أقل من طريقة جديدة لتعريف « جوهر » الأدب ذاته . فكل اللغات ، كما يدرك دى مان عن حق ، استعارية بشكل لا يمكنه محوه ، تعمل بالمجازات البلاغية والصور البلاغية ، ومن الخطأ اعتقاد أن اى لغة حرفية بشكل حرفى literally. والفلسفة ، والقانون ، والنظرية السياسية تعمل بالاستعارة مثلما تفعل القصائد ، وبذلك تعادلها تماما فى خياليتها . وحيث أن الاستعارات « لاأساس لها » من الناحية الجوهرية ، إذ أنها مجرد استبدالات لمنظومة علامات بدل أخرى ، فان اللغة تميل إلى أن تكشف عن طبيعتها الخيالية والتعسفية بالضبط عند تلك النقاط التى تحاول عندها أن تكون مقنعة لأقصى درجة . و « الأدب » هو ذلك المجال الذى يكون فيه هذا الالتباس أوضح ما يمكن ـ الذى يجد فيه القارىء نفسه معلقا بين معنى « حرفى » ومعنى بلاغى ، عاجزا عن الاختيار بين الاثنين ، ومن ثم مقذوفاً بصورة تبعث على الدوار فى هاوية لغوية بلا قرار بواسطة نص أصبح « غير قابل للقراءة » الا أن الاعمال الادبية أقل انخداعا ، بمعنى من المعانى ، من أشكال الخطاب الاخرى ، لانها تقرّ ضمنيا بوضعها البلاغى ـ بحقيقة أن ما تقوله يختلف عما تفعله ، أن كل مزاعمها عن المعرفة تعمل من خلال بنيات بلاغية تجعلها ملتبسة وغير محددة . وبامكان المرء أن يقول أنها تنطوى على مفارقة بطبيعتها . أما أشكال الكتابة الأخرى فهى مثلها تماما فى بلاغيتها والتباسها ، لكنها تتظاهر

بأنها حقيقة لا جدال فيها . بالنسبة لدى مان ، مثلما بالنسبة لزميله هيلليس ميللر ، فان الأدب ليس بحاجة إلى تفكيكه من قبل الناقد ، إذ يمكن إظهار أنه يفكك نفسه ، وفضلا عن ذلك فانه بالفعل « عن » هذه العملية ذاتها .

وتختلف الالتباسات النصية لدى نقاد بيل عن صندوق تضارب المشاعر الشعرىّ لدى النقد الجديد . فالقراءة ليست مسألة دمج معنيين مختلفين لكنهما محددين ، مثلما كانت بالنسبة للنقاد الجدد . أنها مسألة كون المرء قد اخذ على غرة بين معنيين لا يمكن المصالحة بينهما ولا رفضهما . وهكذا يصبح النقد عملا صعبا ، منطويا على مفارقة ، مغامرة غير محسوبة إلى الفراغ الداخلى للنص الذى يكشف عن وهمية المعنى ، عن استحالة الصدق والنفاقات الخادعة لكل خطاب . الا أن هذا التفكيك الانجو ـ سكسونى لا يعدو أن يكون ، بمعنى آخر ، عودة شكلية النقد الجديد القديمة . وهى تعود فى الحقيقة بشكل مكثف ، لأنه بينما كانت القصيدة ، بالنسبة للنقد الجديد ، تتحدث بطريقة غير مباشرة عن واقع يتجاوز الشعر ، فإن الأدب ، بالنسبة للتفكيكيين ، يشهد على استحالة أن تفعل اللغة شيئا على الاطلاق أكثر من الحديث عن اخفاقها الخاص ، مثل حديث البارات المضجر . الأدب هو دمار كل اشارة ، مقبرة الاتصال[٣] . وقد نظر النقد الجديد للنص الأدبى على أنه تعليق مبارك للاعتقاد المذهبى فى عالم يزداد ايديولوجية ، أما التفكيك فلا ينظر إلى الواقع الاجتماعى على أنه متحدد على نحو قمعى بقدر ما يرى فيه مزيدا من الاحابيل المومضة لعدم التحدد تمتد لتبلغ الافق . ولا يقنع الأدب ، مثلما لدى النقد الجديد ، بأن يقدم بديلا متنسكا للتاريخ المادى : أنه الآن يتقدم ويستعمر ذلك التاريخ ، معيداً كتابته على صورته ، معتبراً أن المجاعات ، والثورات ، ومباريات الكرة ، والتفاهات الخالصة مجرد « نص » جديد لا يقبل التحديد . ولما لم يكن الرجال والنساء العاقلون يميلون إلى القيام بعمل فى المواقف التى لا تكون دلالتها واضحة بدرجة معقولة ، فإن وجه النظر هذه لها نتائجها على أسلوب المرء فى الحياة الاجتماعية والسياسية . ولكن لما كان الأدب هو النموذج المتميز لكل أشكال عدم التحدد ذاك ، فإن التراجع النقدى الجديد إلى النص الأدبى يمكن اعادة انتاجه فى نفس الوقت الذى يطبق فيه النقد قبضته المنتقمة على العالم ويجعله خاليا من المعنى . وبينما كانت الخبرة experience بالنسبة للنظريات الأدبية الأسبق ، هى

المراوغة ، السريعة الزوال ، الثرية الالتباس ، فانها الآن اللغة . لقد تغيرت المصطلحات ، لكن الكثير من رؤية العالم ظل كما هو بصورة ملحوظة .

لكنها ليست اللغة باعتبارها « خطابا » ، مثلما بالنسبة لباختين ، فعمل جاك ديريدا مذهل فى لا مبالاته بتلك الهموم . ولهذا السبب ، إلى حد كبير ، ينشأ هذا الهاجس المذهبى بشأن « عدم القابلية للتحدد » . فقد يكون المعنى غير قابل للتحدد فى النهاية إذا نظرنا إلى اللغة تأمليا ، على انها سلسلة من الدالات على صفحة ، لكنها تصبح « قابلة للتحدد » . وتستعيد كلمات من قبيل « الصدق » و « الواقع » و « المعرفة » و « اليقين » بعض قوتها ، حين نفكر فى اللغة على أنها شىء نفعله ، على أنها مضفورة بشكل لا ينفصم مع أشكال حياتنا العملية . ولا يعنى ذلك بالطبع أن اللغة تصبح عندئذ مثبتة وبراقة : بل على العكس ، فإنها تصبح مشحونة وخلافية أكثر حتى من أكثر النصوص الأدبية « تفكيكا » . فالمسألة اننا نستطيع عندئذ أن نُرى ، بطريقة عملية وليست أكاديمية النزعة ، ما يمكن أن يعد تحددا ، وتحديدا ، واقناعا ، ويقينا ، وصدقا ، وتزييفا ، وما إلى ذلك - اضافة إلى رؤية ما هو متضمن فى تلك التعريفات أبعد من اللغة . الا أن التفكيك الأنجلو - سكسونى يتجاهل هذا المجال الواقعى للصراع بدرجة كبيرة ، ويواصل تدبيج نصوصه النقدية المغلقة . وهذه النصوص مغلقة بالضبط لأنها فارغة : فلا يمكن عمل الكثير بها أبعد من الاعجاب بالقسوة التى جرى بها تذويب كل الجزئيات الايجابية للمعنى النصى . وهذا التذويب يمثل ضرورة فى لعبة التفكيك الأكاديمية : لأن بامكانك التأكد من أنه إذا كان تقريرك النقدى الخاص عن التقرير النقدى لشخص آخر عن نص ما قد خلف فى ثناياه أصغر حبات المعنى « الايجابى » فان شخصا آخر سيأتى ويفكك تقريرك النقدى بدوره . أن هذا التفكيك هو لعبة - سلطة ، صورة مرآوية للمنافسة الأكاديمية الأرثوذكسية . والفرق أن النصر الآن ، فى انعطافة دينية إلى الايديولوجيا القديمة ، يتحقق عن طريق الاخلاء Kenosis أو افراغ - الذات : فالرابح هو من تمكن من التخلص من كل أوراق اللعب التى معه وجلس خلو اليدين .

إذا بدأ أن التفكيك الانجلو - أمريكى يشير إلى آخر مراحل نزعة شك ليبرالية مألوفة فى التاريخ الحديث لكلا المجتمعين ، فان القصة فى أوروبا أعقد بعض الشىء . إذ بينما أفسحت الستينات الطريق للسبعينات ، بينما خبت

الذكريات الكرنفالية لعام ١٩٦٨ وتعثرت الرأسمالية العالمية فى الأزمة الاقتصادية ، فإن بعضا من ما بعد ـ البنيويين الفرنسيين المرتبطين أصلاً بالصحيفة الأدبية الطليعية تِل كِل Tel Quel انتقلوا من الماوية المكافحة إلى المناهضة الصاخبة للشيوعية . فى فرنسا السبعينات ، كان بمقدور ما بعد ـ البنيوية ، بضمير مستريح ، أن تمتدح آيات الله الايرانيين ، وأن تحتفى بالولايات المتحدة الأمريكية باعتبارها الواحة الوحيدة الباقية للحرية والتعددية فى عالم مقسم ، وأن توصى بأنواع مختلفة من الصوفية الرائعة كحل لشرور البشر . لو استطاع سوسير التنبؤ بمصير ما بدأه ، فربما كان قد اختار الا يخرج عن اعراب المضاف اليه فى اللغة السنسكريتية * .

الا ان حكاية ما بعد ـ البنيوية ، شأنها شأن كل الحكايات ، لها جانب آخر . فإذا كان التفكيكيون الامريكيون يعتبرون أن مشروعهم النصى مخلص لروح جاك ديريدا ، فإن أحد من لم يفعلوا كان جاك ديريدا . فقد لاحظ جاك ديريدا أن استخدامات أمريكية معينة للتفكيك تعمل لتأكيد « إنغلاق مؤسسى » يخدم المصالح السياسية والاقتصادية السائدة فى المجتمع الأمريكى[٤] . إن ديريدا يحاول بوضوح عملَ ما هو أكثر من تطوير تقنيات جديدة للقراءة : فالتفكيك بالنسبة له ممارسة سياسية فى النهاية ، محاولة هدم المنطق الذى يحافظ به على قوته نسق معنى من الفكر ، ومن ورائه نسق كامل من البنيات السياسية والمؤسسات الاجتماعية . فهو ة يسعى ، عبثيا ، إلى انكار وجود حقائق ، ومعان ، وهويات ، ومقاصد ، واستمراريات تاريخية محددة نسبيا ، بل أنه يسعى بالأحرى إلى رؤية تلك الاشياء على أنها تأثيرات تاريخ أشمل وأعمق ـ للغة ، وللا وعى ، وللمؤسسات والممارسات الاجتماعية . أما أن عمله ذاته كان لا تاريخيا بشكل فظ ، ومراوغا سياسيا وفى الممارسة متناسيا للغة بوصفها « خطابا » فهذا ما لايجب انكاره : فلا يمكن وضع أى تعارض ثنائى بين ديريدا « أصيل » وبين مساوىء أتباعه . لكن الاعتقاد الواسع الانتشار بأن التفكيك ينكر وجود أى شىء سوى الخطاب ، أو يؤكد مجالا من الاختلاف الخالص يذوب فيه كل معنى أو هوية ، هو تصوير ساخر لعمل ديريدا ذاته ولأكثر ما نتج عنه فائدة .

* بدأ سوسير حياته العملية بدراسة اللغة السنسكريتية ـ م

كذلك لن يفيد أن نرفض ما بعد- البنيوية بوصفها مجرد نزعة فوضوية أو مذهب لذة ، مهما كانت هذه الموتيفات واضحة للعيان . فقد كانت ما بعد - البنيوية على حق فى لوم السياسة اليسارية الأرثوذكسية فى زمنها على اخفاقها : ففى أواخر الستينات وأوائل السبعينات ، بدأت تظهر أشكال سياسية جديدة وقف أمامها اليسار التقليدى مشدوها ومترددا . وكانت استجابته الفورية هى إما أن يقلل من شأنها ، أو يحاول امتصاصها كأجزاء فرعية من برنامجه . لكن الحضور السياسى الجديد الذى لم يكن ليستجيب لأى من التكتيكيين كان هو الحركة النسائية الصاعدة فى أوروبا والولايات المتحدة . فقد رفضت الحركة النسائية التركيز الاقتصادى الضيق لأغلب الفكر الماركسى الكلاسيكى ، وهو تركيز كان عاجزاً بوضوح عن شرح الاوضاع الخاصة للنساء كمجموعة اجتماعية مضطهدة ، او عن الاسهام فى تغيير هذه الأوضاع بشكل ملحوظ . إذ رغم أن اضطهاد النساء هو فى الحقيقة واقع مادى ، مسألة أمومة ، وعمل منزلى ، وتمييز فى الوظائف ، وأجور غير متكافئة ، فلا يمكن اختزاله إلى هذه العوامل : لأنه أيضا مسألة ايديولوجيا جنسية ، مسألة الطرق التى يتخيل بها الرجال والنساء أنفسهم وأحدهم الآخر فى مجتمع يسيطر عليه الذكور ، مسألة مدركات وسلوك تتراوح بين ما هو صريح بشكل قاس - وما هو لا شعورى بشكل عميق . وأى سياسة تخفق فى وضع تلك الأمور فى قلب نظريتها وممارستها كان من المقدر لها أن تجد نفسها ملقاة فى مزبلة التاريخ . ولأن نزعة التمييز الجنسى Sexism وادوار الجنسين هى أمور ترتبط بأعمق الابعاد الشخصية للحياة الانسانية ، فان أى سياسة تغمض عينها عن خبرة الذات الانسانية تكون كسيحة من البداية ..وقد كان الانتقال من البنيوية إلى ما بعد - البنيوية استجابة ، فى جزء منه ، لهذه المطالب السياسية . وبالطبع ، ليس صحيحا أن الحركة النسائية لديها احتكار « للخبرة » ، كما يجرى التلميح احيانا : فماذا كانت الاشتراكية ان لم تكن الآمال والرغبات المرة لملايين عديدة من الرجال والنساء عبر الأجيال ، عاشوا وماتوا أحيانا باسم شىء أكبر من « مذهب المجموع الكلى » أو من أولوية الاقتصادى ؟ كذلك لا يكفى أن نماثل identify بين الشخصى والسياسى : فكون الشخصى سياسيا أمر صحيح بشكل عميق ، لكن ثمة كذلك معنى هام يكون به الشخصى كذلك شخصيا والسياسى سياسيا . ولا يمكن اختزال النضال السياسى إلى ما هو شخصى ، أو العكس بالعكس . لقد رفضت الحركة

النسائية عن حق اشكالا تنظيمية جامدة معينة ونظريات سياسية معينة « مفرطة فى كليتها » ، لكنها وهى تفعل ذلك كثيرا ما أعطت الأولوية للشخصى ، والعفوى ، والخبراتى وكأن هذه الأشياء تقدم استراتيجية سياسية كافية ، وكثيرا ما رفضت « النظرية » بطرق لا تكاد تتميز عن معاداة ـ المثقفين الشائعة ، وفى بعض قطاعاتها بدت لا مبالية بمعاناة أى شخص باستثناء النساء ، وكذلك بمسألة عزيمتهن السياسية ، مثلما بدأ بعض الماركسيين لامبالين باضطهاد أى شخص باستثناء الطبقة العاملة .

وهناك علاقات أخرى بين الحركة النسائية وما بعد ـ البنيوية . فمن بين كل التعارضات الثنائية التى سعت ما بعد ـ البنيوية إلى حلها ، ربما كان أخبثها ذلك التعارض المراتبى بين الرجال والنساء . وقد بدأ أطولها أمدا بالتأكيد : فما من زمن فى التاريخ لم يكن فيه نصف الجنس البشرى منفيا وخاضعا بوصفه كائنا معيبا ، ومخلوقا أدنى غريبا . وبالطبع ، لم يكن يمكن تصحيح هذه الحقيقة المذهلة بواسطة تقنية نظرية جديدة ، بل أصبح من الممكن رؤية كيف أن ايديولوجيا هذا التناحر تتضمن وهما متنافيزيقيا ، رغم أن النزاع بين الرجال والنساء كان شديد الواقعية تاريخيا . وإذا كان ما ابقاه فى مكانه هو المنافع المادية والفيزيقية التى تعود على الرجال منه ، فقد أبقته فى مكانه أيضا بنية معقدة من الخوف ، والرغبة ، والعدوان ، والماسوكية ، والقلق تتطلب الفحص بصورة ملحة ، فلم تكن الحركة النسائية موضوعا منعزلا ، « حملة » خاصة إلى جانب غيرها من المشروعات السياسية ، بل كانت بعدا يضيء ويطرح للتساؤل كل جانب من جوانب الحياة الشخصية ، والاجتماعية ، والسياسية . ورسالة الحركة النسائية ، كما يفسرها بعض من هم خارجها ، ليست مجرد أن النساء يجب أن تكون لهن المساواة فى السلطة والمكانة مع الرجال ، بل انها تساؤل عن كل تلك السلطة والمكانة . ليست الأمر أن العالم سيكون أفضل مع المزيد من مشاركة الاناث فيه ، بل إنه بدون « اضفاء الطابع الانثوى » Feminizatien على التاريخ البشرى ، ليس من المحتمل بقاء العالم .

مع ما بعد ـ البنيوية ، نكون قد تابعنا قصة نظرية الأدب الحديثة حتى وقتنا الحاضر . وضمن نطاق ما بعد ـ البنيوية « ككل » ، توجد نزاعات واختلافات حقيقية لا يمكن التنبؤ بتاريخها المستقبلى . فثمة اشكال من

ما بعد ـ البنيوية تمثل انسحاباً ذا نزعة لذية من التاريخ ، عقيدة فى الالتباس او فوضوية غير مسئولة ، وثمة اشكال أخرى ، مثلما الحال مع الأبحاث البارزة الثراء للمؤرخ الفرنسى ميشيل فوكوه ، والتى تشير إلى اتجاه أكثر ايجابية رغم ما تنطوى عليه من مشكلات حادة . وثمة أنماط من النزعة النسائية « الراديكالية » تشدد على التعددية ، والاختلاف ، والفصل الجنسى ، وثمة ايضا أشكال من النزعة النسائية الاشتراكية التى ، بينما ترفض النظر إلى نضال النساء كمجرد عنصر أو قطاع فرعى فى حركة قد تسيطر عليه وتجرفه ، فانها تتمسك بأن تحرير الجماعات والطبقات الأخرى فى المجتمع ليس ضرورة اخلاقية وسياسية فى ذاتها فحسب ، بل كذلك شرطا ضروريا (رغم أنه ليس كافيا بحال) لانعتاق النساء .

لقد طوفنا ، على اية حال ، بدءاً من اختلاف سوسير بين العلامات إلى اقدم اختلاف فى العالم ، وهذا هو ما نستطيع الآن أن نواصل استكشافه .

5

التحليل النفسى

فى الفصول القليلة الماضية ، اشرت إلى وجود علاقة بين التطورات فى نظرية الأدب الحديثة وبين الاضطراب السياسى والأيديولوجى للقرن العشرين . لكن ذلك الاضطراب لا يكون أبداً مجرد حروب ، وتدهورات اقتصادية ، وثورات : فكذلك يَخْبَرُه من يقعون فى أسره بأشد الطرق الشخصية حميمية . إنه بمثابة أزمة فى العلاقات الانسانية ، وفى الشخصية الانسانية ، مثلما هو اختلاج اجتماعى . وهذا بالطبع ، لا يعنى القول بأن القلق ، والخوف من الاضطهاد ، وانشطار الذات هى خبرات خاصة بالحقبة الممتدة من ماثيو آرنولد إلى بول دى مان : إذ يمكن العثور عليها خلال كل التاريخ المكتوب . أما ما يمكن أن يكون ذا دلالة **بالفعل** فهو أن تلك الخبرات قد تأسست خلال هذه الفترة بطريقة جديدة كمجال منهجى للمعرفة . هذا المجال من المعرفة يعرف باسم التحليل النفسى Psychoanalysis ، وقد طوَّره سيجموند فرويد Sigmund Freud فى فيينا أواخر القرن التاسع عشر ، ومذهب فرويد هو ما أودّ الآن أن أُلخِّصه بإيجاز .

« إن الحافز للمجتمع الانسانى هو حافز اقتصادى فى نهاية المطاف » . كان فرويد ، وليس ماركس ، هو الذى أصدر هذا الحكم ، فى كتابه **محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى** Introductory Lectures on Psychoanalysis . إن ما سيطر على التاريخ الانسانى حتى الآن هو الحاجة إلى العمل ؛ وهذه الضرورة القاسية تعنى بالنسبة لفرويد أننا لابد أن نكبت بعضاً من ميولنا للمتعة والسرور . فلو لم يُطلب منا العمل لكى نحيا ، لكنا قد استلقينا طول اليوم دون أن نفعل شيئاً . وعلى كل كائن بشرى أن يعانى من هذا الكبت لما سمّاه فرويد « مبدأ اللذة » من جانب « مبدأ الواقع » ، لكن هذا

الكبت ، بالنسبة لبعضنا ، وجدلاً بالنسبة لمجتمعات بأسرها ، قد يصبح زائداً عن الحد ويجعلنا نمرض . وأحياناً ما نرحب بالامتناع عن الإشباع إلى حد بطولى ، لكن تكون لدينا فى العادة ثقة بعيدة النظر فى أننا بإرجائنا لمتعة فورية سنعوضها فى النهاية ، ربما بشكل أكثر ثراء . ونحن على استعداد لتحمل الكبت طالما وجدنا فيه فائدة لنا ؛ إلا أننا لو طُلب منا أكثر مما ينبغى ، فمن المحتمل أن نسقط فريسة المرض . هذا الشكل من المرض يُعرف باسم العُصاب neurosis ؛ وحيث أن كل الكائنات البشرية ، كما قلت ، لابد أن تكون مكبوتة بدرجة معينة ، فإن بالامكان التحديث عن الجنس البشرى على أنه « الحيوان العُصابى » ، حسب تعبير أحد شارحى فرويد . ومن المهم أن نرى أن ذلك العُصاب مرتبط بما هو إبداعى فينا كجنس ، مثلما يرتبط بأسباب تعاستنا . وإحدى طرق توافقنا مع الرغبات التى لا نستطيع تحقيقها هى « التسامى » بها ، ويعنى فرويد بذلك توجيهها صوب غاية تحظى بتقدير اجتماعى أكبر . فقد نجد متنفساً لا واعياً للاحباط الجنسى فى بناء الكبارى أو الكاتدرائيات . وبالنسبة لفرويد ، تتحقق الحضارة ذاتها بفضل ذلك التسامى Sublimation : فعن طريق تحويل وجهة غرائزنا وإخضاعها لهذه الأهداف الأسمى ، يجرى خلق التاريخ الثقافى ذاته .

وإذا كان ماركس قد نظر إلى نتائج حاجتنا للعمل فى علاقتها بالعلاقات الاجتماعية ، والطبقات الاجتماعية ، وأشكال السياسة التى تستتبعها ، فإن فرويد ينظر إلى مضامينها بالنسبة للحياة النفسية . والتعارض أو التناقض الذى يقوم عليه عمله هو أننا لا نصبح ما نحن عليه إلّا عن طريق كبت واسع النطاق للعناصر التى تدخل فى تكويننا . ولسنا ، بالطبع ، واعين بذلك أكثر مما يكون الرجال والنساء بالنسبة لماركس واعين عموماً بالعمليات الاجتماعية التى تحدد حياتهم . وفى الحقيقة فإننا ، بالتعريف ، لا يمكن أن نكون واعين بهذه الحقيقة ، حيث أن المكان الذى نحيل إليه الرغبات التى لا نستطيع تحقيقها يعرف باسم اللاوعى unconscious . إلّا أن السؤال الذى يثور على الفور هو لماذا يجب أن تكون الكائنات البشرية هى الحيوان العصابى ، وليس القواقع أو السلاحف . ربما كان هذا مجرد إضفاء رومانسى للطابع المثالى على تلك المخلوقات وأنها فى الخفاء أكثر عصابية بكثير مما نظن ، لكنها تبدو

متوافقة بما يكفى للمراقب الخارجى ، حتى لو تضمن سجلها حالة أو حالتين من الشلل الهستيرى .

وإحدى السمات التى تميز الكائنات البشرية عن الحيوانات الأخرى هى اننا ، ولأسباب تطورية ، نولد بينما نكاد نكون عاجزين تماماً ونعتمد كلياً فى بقائنا على رعاية أعضاء النوع الاكثر نضجاً ، والذين عادةً ما يكونون آباءنا . إننا جميعاً نولد « قبل الأوان » . وبدون تلك الرعاية الفورية ، والمستمرة فإننا نموت بسرعة بالغة . هذا الاعتماد الممتد بشكل غير عادى على أبوينا هو أمر مادى تماماً فى المقام الأول ، مسألة تغذية وحفظ من الأذى : إنه مسألة إشتباع ما يمكن تسميته « غرائزنا » instincts ، ونعنى بها الحاجات الثابتة بيولوجيا لدى الكائنات البشرية للتغذية ، والدفء ، وما إلى ذلك (وغرائز الحفاظ على الذات هذه ، كما سنرى ، أكثر ثباتاً بكثير من « الدوافع » drives ، التى كثيراً ما تغير طبيعتها) . لكن اعتمادنا على أبوينا فى تقديم هذه الخدمات لا يتوقف عند حدود ما هو بيولوجى . فالطفل الصغير سيرضع ثدى أمه من أجل اللبن ، لكنه سيكتشف وهو يفعل ذلك ان هذا النشاط الجوهرى بيولوجياً ممتع ايضاً ، وهذا ، بالنسبة لفرويد ، هو أول بزوغ للنشاط الجنسى Sexuality . ففم الطفل لا يصبح فقط عضواً لبقائه الفيزيقى بل منطقة إثارة شبقية erotogenic zone ، سيعيد الطفل استثارتها بعد عدة سنوات عن طريق مصّ إصبعه ، وبعد عدة سنوات أخرى عن طريق التقبيل . لقد اتخذت العلاقة بالأم بعداً جديداً ، ليبيدياً : لقد ولد النشاط الجنسى كنوع من الدافع كان لا ينفصل فى البداية عن الغريزة البيولوجية لكنه فصل نفسه عنها الآن واكتسب استقلالاً ذاتياً معنياً . إن النشاط الجنسى sexuality ، بالنسبة لفرويد ، هو ذاته « شذوذ » ـ « انحراف » عن غريزة حفاظ على الذات باتجاه هدف آخر .

وبينما ينمو الطفل ، تنشط مناطق إثارة شبقية أخرى : فالمرحلة الفميّة ، كما يسميها فرويد ، هى الطور الأول للحياة الجنسية ، وترتبط بالدافع إلى ضم الأشياء . وفى المرحلة الشرجية ، يصبح الشرج منطقة إثارة شبقية ، ومع استمتاع الطفل بالاخراج يظهر إلى النور تعارض جديد بين الايجابية والسلبية ، لم يكن معروفاً فى المرحلة الفميّة . والمرحلة الشرجية ساديّة ، لأن

الطفل يستمد لذة شبقية من الطرد والتدمير ، لكنها ترتبط أيضاً بالرغبة فى الابقاء والسيطرة التملكية ، بينما يتعلم الطفل شكلاً جديداً من البراعة وتلاعباً برغبات الآخرين من خلال « منح » أو حجب البراز . أما المرحلة « القضيبية » التالية فتبدأ فى تركيز ليبيدو الطفل (أو دافعه الجنسى) على الأعضاء التناسلية ، لكنها تسمى مرحلة « قضيبية » وليس مرحلة « أعضاء تناسلية » لأن العضو الذكرى فقط هو المعترف به عند هذه النقطة ، طبقاً لفرويد . وفى رأى فرويد أن على الطفلة أن تقنع بالبظر ، « المكافىء » للقضيب ، وليس بالمهبل .

إن ما يحدث فى هذه العملية ـ رغم أن المراحل تتداخل ، ولا يجب النظر إليها على أنها تتابع صارم ـ هو تنظيم تدريجى للدوافع الليبيدية ، لكنه تنظيم ما زال متمحوراً حول جسم الطفل ذاته . والدوافع نفسها بالغة المرونة ، وليست ثابتة بأى معنى مثل الغريزة البيولوجية : فموضوعاتها متماسة وقابلة للاحلال ، ويمكن لدافع جنسى أن يستبدل نفسه بآخر . وما يمكننا أن نتخيله فى السنوات المبكرة من حياة الطفل ليس ، إذن ، ذاتاً موحدة تواجه وترغب فى موضوع مستقر، بل مجال قوة معقد ، ومتغير ، تكون فيه الذات (الطفل نفسه) واقعة فى أحبولة ومشتتة ، وليس لها بعد مركز هوية والحدود بينها وبين العالم الخارجى غير محددة . وداخل هذا المجال للقوة الليبيدية ، تظهر الموضوعات وأشباه ـ الموضوعات وتختفى ثانية ، وتغير أماكنها بطريقة كاليدوسكوبية* ، وبين تلك الموضوعات يحتل جسم الطفل موضعاً بارزاً بينما يتداخل عبره تفاعل الدوافع . ويمكن للمرء الحديث عن هذا أيضاً على أنه « إثارة ذاتية » auto-eroticism ، يُدرج ضمنها فرويد أحياناً كل النشاط الجنسى الطفلى : حيث يستمد الطفل بهجة شبقية من جسمه ذاته ، لكن دون أن يستطيع بعد النظر إلى جسمه على أنه موضوع مكتمل . وهكذا يجب تمييز الاثارة الذاتية عما سيسمّيه فرويد « النرجسية » naricissism ، وهى حالة يتم فيها التركيز على جسم المرء أو أناه ككل ، أو أخذه كموضوع للرغبة Cathected

* نسبة إلى الكاليدوسكوب Kaleidoscope : وهو أداة بها قطع من الزجاج الملون تعكس ألواناً وأشكالاً لا نهائية بمجرد أى حركة ـ م

ومن الواضح أن الطفل فى هذه الحالة لا يكون حتى بصورة مرتقبة مواطناً يمكن الاعتماد عليه فى اداء عمل يومى شاق . فهو فوضوى ، وسادى ، وعدوانى ، ومنكفىء على ذاته ، وباحث عن المتعة بلا هوادة ، تحت نير ما يسميه فرويد مبدأ اللذة ، كما انه لا يكن اى احترام للاختلافات بين الجنسين . فلم يعد بعد ما يمكن أن نسميه « ذاتاً محدّدة الجنس » gendered subject : إنه يندفع مع الدوافع الجنسية ، لكن هذه الطاقة الليبيدية لا تعترف بأى تمييز بين المذكر والمؤنث . وإذا كان للطفل أن ينجح فى الحياة على الاطلاق ، فبديهى أنه يجب أن يؤخذ من يده ، والآلية التى يحدث بها ذلك هى عقدة أوديب Oedipus complex الشهيرة لدى فرويد . فالطفل الذى يظهر من المراحل قبل ـ الأوديبية التى تتبعناها ليس فقط فوضوياً وسادياً بل ينزع أيضاً إلى غشيان المحارم : فارتباط الطفل الذكر الوثيق بجسم أمه يقوده إلى رغبة لا شعورية فى الاتحاد الجنسى معها ، بينما الطفلة ، التى كانت عل ينحو مماثل مرتبطة بالأم ومن ثم فإن أول رغبة لها دائما ما تكون رغبة جنسية مثلية ، تبدأ فى تحويل الليبيدو تجاه الأب . أى أن العلاقة « الديادية » dyadic أو الثنائية المبكرة بين الطفل والأم ، قد انفتحت الآن لتصبح مثلثاً يتكون من الطفل وكلا الوالدين ، وبالنسبة للطفل ، سيبدو الوالد من نفس الجنس كغريم فى مشاعره تجاه الوالد من الجنس الآخر .

وما يدفع الطفل ـ الذكر للتخلى عن رغبته المحارمية فى الأم هو تهديد الأب بإخصائه . هذا التهديد ليس بحاجة إلى أن يقال ؛ لكن الطفل الذكر ، بإدراكه أن الطفلة هى نفسها « مخصية » ، يبدأ فى تخيل ذلك على أنه عقاب قد ينزل به . هكذا يكبت رغبته المحارمية فى تسليم قلق ، ويتوافق مع « مبدأ الواقع » ، يخضع لأبيه ، ويبعد نفسه عن أمه ، ويعزى نفسه بالعزاء اللاواعى فى أنه ، رغم انه لا يستطيع الآن إزاحة أبيه وامتلاك أمه ، فإن أباه يرمز إلى موضع ، إلى إمكانية ، سيكون هو قادراً على توليه وعلى تحقيقها فى المستقبل . إذا لم يكن أباً الآن ، فسوف يكون فيما بعد . يقيم الطفل سلاماً مع أبيه ، ويتوحد معه ، وهكذا يدخل إلى الدور الرمزى للرجولة . لقد أصبح ذاتاً محددة الجنس ، متجاوزاً لعقدة أوديب ، لكنه بعمل ذلك يكون قد دفع برغبته المحرمة إلى مكان خفى ، يكون قد كتبها إلى المكان الذى نسميه اللاوعى . وليس هذا مكاناً كان جاهزاً ومنتظراً تلقى تلك الرغبة : بل إنه مكان

انتجه ، وفتحه ، فعل الكبت الأولى هذا . كرجل فى طور التكوين ، سينمو الصبى الآن ضمن إطار تلك الصور والممارسات التى يتصادف أن مجتمعه يعرفها على أنها « ذكورية » ، ويوماً ما سيكون هو نفسه أباً ، وهكذا يحفظ مجتمعه بالمساهمة فى عملية إعادة الانتاج الجنسية . والليبدو المبكر المشتت قد أصبح منظماً من خلال عقدة أوديب على نحو يمحوره حول النشاط الجنسى للأعضاء التناسلية . وإذا عجز الصبى عن تجاوز عقدة أوديب بنجاح ، فسوف يكون غير مؤهل جنسياً لهذا الدور : سوف يرفع صورة أمه فوق كل النساء الأخريات ، مما سيؤدى ، بالنسبة لفرويد ، إلى الجنسية المثلية ، أو يكون الاقرار بأن النساء « مخصيات » قد جرحه بعمق بحيث يصبح عاجزاً عن التمتع بإشباع العلاقات الجنسية معهن .

أما قصة مرور الصبية الصغيرة خلال عقدة أوديب فهى اقل استقامة من ذلك بكثير . ويجب أن نقول من البداية أن فرويد لم يكن فى أى موضع اكثر نمطية فى التعبير عن مجتمعه الخاضع لسيطرة الذكر منه فى حيرته إزاء الجنسية المؤنثة ـ « القارة المظلمة » ، كما سماها ذات مرة . وسوف تتاح لنا الفرصة فيما يلى للتعليق على مواقفه المتحاملة تجاه النساء والتى تحط من شأنهن ، وتشوّه عمله ، وتقريره عن عملية المرور بعقدة أوديب لدى الصبية لا يمكن بحال فصلها بسهولة عن نزعة التمييز الجنسى هذه Sexism . فالصبية ، بإدراكها لدونيتها لانها « مخصية » ، تتحول بخيبة أمل عن أمها « المخصية » بصورة مماثلة إلى محاولة إغراء والدها ، لكن حيث أن هذه المحاولة مقضى عليها بالفشل ، فلابد لها فى النهاية أن تتحول ثانية وعلى مضض إلى أمها ، وتقوم بالتوحد معها ، وتتولى دورها الجنسى الأنثوى ، وبصورة لا واعية تستبدل القضيب الذى تحسده لكن لا يمكنها امتلاكه ابداً بطفل ، ترغب فى أن تتلقاه من الأب . وليس ثمة سبب واضح يجبر الصبية على التخلى عن هذه الرغبة ، حيث لا يمكن تهديدها بالإخصاء لأنها « مخصية » فعلاً ؛ ومن ثم فإن من الصعب أن نرى الآلية التى يتم بها حل عقدة أوديب لديها . لان « الإخصاء » ، بدلاً من حظر رغبتها المحارمية مثلما فى حالة الصبى ، هو ما يجعلها ممكنة بالدرجة الأولى . وفضلاً عن ذلك ، فإن الصبية لكى تدخل فى عقدة أوديب ، لابد أن تغير « موضوع الحب » لديها من الأم إلى الأب ، بينما لا يكون على الصبى إلاّ أن يواصل حب أمه ؛ وحيث أن تغيير موضوعات

الحب هو أمر صعب ، وأكثر تعقيداً ، فإن ذلك أيضاً يثير مشكلة بشأن عقدة أوديب لدى الإناث .

وقبل أن نترك مسألة عقدة أوديب ، لابد من التأكيد على محوريتها البالغة بالنسبة لعمل فرويد . فليست مجرد عقدة أخرى : إنها بنية العلاقات التى نصبح بها الرجال والنساء الذين نكونهم . إنها النقطة التى يتم عندها إنتاجنا وتأسسنا كذوات ؛ وإحدى المشاكل بالنسبة لنا هى أنها دائماً آلية جزئية ، وناقصة بمعنى أن المعانى . إنها تحدد الانتقال من مبدأ اللذة إلى مبدأ الواقع : من الانحصار فى نطاق العائلة إلى المجتمع الواسع ، حيث أننا نتحول من غشيان المحارم إلى علاقات خارج العائلة ، ومن الطبيعة الى الثقافة ، حيث يمكننا اعتبار علاقة الطفل بالأم « طبيعية » على نحو ما ، واعتبار الطفل ما بعد ـ الأوديبى كشخص يمر بعملية اكتساب موقع ضمن النظام الثقافى ككل . (إلا أن اعتبار علاقة الأم ـ الطفل « طبيعية » ، هو أمر يقبل الشك بشدة بمعنى معين : إذ لا يهم الطفل على الاطلاق من الذى يرعاه فعلاً) . علاوة على ذلك ، فإن عقدة أوديب تمثل بالنسبة لفرويد بداية الأخلاق ، والقانون ، وكل أشكال السلطة الاجتماعية والدينية . وتحريم الأب الفعلى أو المُتخيَّل لغشيان المحارم يُعد رمزاً لكل سلطة أعلى سيصادفها الطفل فيما بعد ؛ ومن خلال تمثل الطفل اللاواعى introjection لهذا القانون الأبوى (أى من خلال جعله قانونه) ، يبدأ الطفل فى تشكيل ما يسميه فرويد « أناه الأعلى » Superego ، أى صوت الضمير المرهوب ، والمعاقب داخله .

يبدو ، إذن ، أن كل شيء قد أصبح الآن جاهزاً لتدعيم أدوار الجنسين ، وتأجيل الاشباع ، وقبول السلطة ، وإعادة إنتاج العائلة والمجتمع . لكننا نسينا اللاوعى ، الجامح ، غير القابل للاخضاع ، لقد طوّر الطفل الآن أنا أو هوية فردية ، ومكاناً خاصاً فى المنظومات الجنسية ، والعائلية ، والاجتماعية ، لكنه لا يستطيع عمل ذلك ، إذا شئت القول ، إلا عن طريق فصل رغباته الآثمة ، وكبتها فى للاوعى . فالذات الانسانية التى تبزغ من العملية الأوديبية هى ذات منقسمة Split ، ممزقة بشكل خطر بين الوعى واللاوعى ، وبإمكان اللاوعى دائماً أن يعود فيبتليه . وفى الحديث الانجليزى المألوف ، عادة ما تستخدم كلمة « الوعى الباطن » subconscious بدل كلمة

« اللاوعى » unconscious ؛ لكن هذا يقلل من قيمة المغايرة otherness الجذرية اللاوعى، بتخيله على أنه مكان فى المتناول تحت السطح مباشرة . وهذا يقلل من قيمة الغرابة البالغة للاوعى ، الذى هو مكان ولا ـ مكان ، لا يعبأ بالواقع مطلقاً ، ولا يعرف منطقاً أو نفياً أو عِلِّيه أو تناقضاً ، ويكرس نفسه تماماً كما هى الحال للتفاعل الغريزى للدوافع وللبحث عن اللذة .

والأحلام هى « الطريق الملكى » إلى اللاوعى . فالأحلام تتيح لنا واحدة من اللمحات القليلة عنه أثناء عمله . والأحلام بالنسبة لفرويد هى أساساً تحققات رمزية لتمنيات لا واعية ؛ وهى مُصاغة فى شكل رمزى لأن هذه المادة لو تم التعبير عنها مباشرة لكانت صادمة ومزعجة بما يكفى لايقاظنا . وحتى ننال بعض النعاس ، فإن اللاوعى يخفى ، ويلطف ، ويشوه معانيها بسماحة حتى تصير أحلامنا نصوصاً رمزية تحتاج إلى فك شفرتها . إن الأنا الساهرة ما زالت تمارس عملها حتى أثناء حلمنا ، فارضة « الرقابة » على صورةٍ هنا أو مفسدة رسالة هناك ، ويضيف اللاوعى نفسه إلى هذا الغموض بأنماط أدائه الغريبة . فمن خلال اقتصاد الكسول ، يكثف معاً منظومة كاملة من الصور فى « عبارة » واحدة ؛ أو « يزيح » معنى موضوع معين إلى موضوع آخر مرتبط به على نحو ما ، وبذلك أنفث فى حلمى على سرطان بحرى العدوان الذى أحسه تجاه شخص يحمل هذا اللقب . والتكثيف والازاحة الدائمان للمعنى هذان يناظران ما حدده رومان ياكوبسون على أنه العمليتان الأوليتان للغة الانسانية : ألا وهما الاستعارة (أى تكثيف المعانى معاً) ، والكناية (أى إزاحة معنى إلى آخر) . وهذا ما دفع المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan للتعليق بقوله أن « اللاوعى مُبنين مثل لغة » . ونصوص ـ الحلم ملغزة أيضاً لأن اللاوعى فقير بعض الشىء فى تقنيات تمثيل ما يجب عليه قوله ، لأنه يقتصر بدرجة كبيرة على الصور البصرية ، ولذا لابد له عادة أن يترجم بحذق الدلالة اللفظية إلى دلالة بصرية : فقد يلتقط صورة مضرب racket تنس ليشير إلى تعامل مشبوه* . وعلى أية حال ، فإن الأحلام تكفى لتوضيح أن اللاوعى يتمتع بسعة الحيلة المثيرة للاعجاب لكبير طهاة كسول ، سىء الإمداد ، يقذف معاً أشد المكونات تنوعاً ليصنع منها خليطاً كيفما اتفق ،

* Racket : تعنى فى الانجليزية مضرب التنس وكذلك تعنى الخداع أو الابتزاز ـ م

مستبدلاً نوعاً من التوابل فرغ من جعبته بآخر ، متصرفاً بما يكون قد وصل إلى السوق ذلك الصباح مثلما يستمد الحلم بشكل انتهازى من « رواسب النهار » ، مازجاً بين أحداث وقعت خلال النهار أو مشاعر أحس بها المرء خلال النوم وبين صور مستمدة من أعماق طفولتنا .

تقدم الأحلام منفذنا الرئيسى ، وليس الوحيد ، إلى اللاوعى . فهناك أيضاً ما يطلق عليه فرويد اسم « الهفوات » parapraxes ، زلات اللسان غير المحسوبة ، وإخفاقات الذاكرة ، والأعمال غير المتقنة ، وأخطاء القراءة ، ونسيان أين وضع المرء الأشياء ، والتى يمكن إرجاعها إلى رغبات ومقاصد لا واعية .

كذلك يتبين وجود اللاوعى فى النكات ، التى تملك بالنسبة لفرويد محتوى ليبيديا ، قلقاً أو عدوانياً بدرجة كبيرة . إلا أن اللاوعى أكثر ما يكون تدميراً فى الاضطراب النفسى بشكل أو بآخر . فقد تكون لدينا رغبات لا واعية معينة لا يمكن إنكارها ، لكنها كذلك لا تجرؤ على أن تجد لها متنفساً عملياً . وفى هذا الموقف ، تشق الرغبة طريقها لتخرج بالقوة من اللاوعى ، فتعترض الأنا طريقها بشكل دفاعى ، ونتيجة هذا النزاع الداخلى هى ما نسميه العصاب . فيبدأ المريض فى تطوير أعراض تحمى ، فى آن واحد ، ضد الرغبة اللاواعية وتعبر عنها خفية ، بطريقة الحل الوسط . هذه العُصابات قد تكون حُواذية obsessional (الاضطرار للمس كل عمود نور فى الشارع) ، أو هستيرية hysterical (أن يصبح الذراع مشلولاً دون سبب عضوى معقول) ، أو عصابات فوبيا phobic (أن يكون المرء خائفاً دون سبب من الأماكن المفتوحة أو من حيوانات معينة) . خلف أنواع العصاب هذه ، يستشف التحليل النفسى نزاعات لم تحل تعود جذورها إلى تطور الفرد المبكر ، ويحتمل أن تتركز فى اللحظة الأوديبية ، وفى الحقيقة ، فإن فرويد يطلق على عقدة أوديب اسم « نواة العُصابات » . وعادة ما ستكون ثمة علاقة بين نوع العصاب الذى يبديه المريض ، وبين النقطة فى المرحلة قبل ـ الأوديبية التى أصبح فيها تطوره أو تطورها موقوفاً أو « مثبتاً » fixated . وهدف التحليل النفسى هو كشف الأسباب الخفية للعصاب لتخليص المريض أو المريضة من صراعاته أو صراعاتها ، وبذلك يتم حلّ الأعراض المؤذية .

إلا أن ما هو أصعب بكثير فى التغلب عليه هو حالة الذُهان psychosis ، وفيه نجد أن الأنا ، نظراً لعجزها جزئياً عن كبت الرغبة اللاواعية مثلما فى العصاب ، تقع تحت نيرها فعلياً . وإذا حدث ذلك ، تنقطع الرابطة بين الذات وبين العالم الخارجي ، ويبدأ اللاوعى فى إقامة واقع هذيانى ، بديل . وبعبارة أخرى ، فإن الشخص الذهانى قد فقد الاتصال مع الواقع فى نقاط أساسية ، مثلما فى البارانويا (جنون العظمة) paranoia والشيزوفرينيا (الفُصام) Schizophrenia : إذا كان العصابى سيطور ذراعاً مشلولاً ، فإن الذهانى قد يعتقد أن ذراعه قد تحولت إلى خرطوم فيل . إن « البارانويا » تشير إلى حالة منتظمة بدرجة أو بأخرى من الهذيان ، الذى يُدرج تحته فرويد ليس هذيانات الاضطهاد فحسب ، بل كذلك الغيرة الهذيانية وهذيانات العظمة . ويحدد جذر هذه البارانويا فى دفاع لا واع ضد الجنسية المثلية : فالعقل ينكر هذه الرغبة بتحويل موضوع الحب إلى خصم أو مضطهد ، وبشكل منهجي يعيد تنظيم وتفسير الواقع ليؤكد هذا الشك . ويتضمن الفصام انفصالاً عن الواقع وانكفاءً على الذات ، مع إنتاج مفرط للخيالاتِ Fantasies لكنه ممنهج بصورة فضفاضة : فكأن « الهو » id ، أو الرغبة اللاواعية ، قد فاضت فأغرقت العقل الواعى بلا منطقيتها ، مُعقدة التداعيات والارتباطات الوجدانية وليس المفهومية بين الأفكار . وبهذا المعنى يكون للغة الفصامية شبه مثير بالشعر .

ليس التحليل النفسى نظريةً عن العقل الانسانى فحسب ، بل ممارسة لعلاج من يُعتبرون مرضى أو مضطربين عقلياً . وهذه العلاجات ، بالنسبة لفرويد ، لا تتحقق بمجرد أن نشرح للمريض ما هو خطأ فيه ، كاشفين له دوافعه اللاواعية . هذا جزء من ممارسة التحليل النفسى ، لكنه فى ذاته لن يشفى أحداً . ففرويد ليس عقلانياً بهذا المعنى ، يؤمن بأننا لو فهمنا أنفسنا أو العالم فقط لأمكننا اتخاذ الإجراء المناسب . وجوهر العلاج بالنسبة للنظرية الفرويدية هو ما يعرف باسم « الطرح » transference ، وهو مفهوم يجرى الخلط أحياناً فى الذهن الشعبى بينه وبين ما يسميه فرويد « الإسقاط » projection ، أو إسباغ المشاعر والرغبات التى تخصنا فعلا على الآخرين . ففى أثناء العلاج ، قد يبدأ المحلل analysand (أو المريض) بصورة لا واعية فى « طرح » الصراعات النفسية التى يعانى منها على شخص المحلِّل

analyst . فمثلاً ، لو كانت لديه صعوبات مع والده ، فقد يضع المحلِّل فى هذا الدور بشكل لا واع . ويثير هذا مشكلة بالنسبة للمحلِّل ، حيث أن هذا « التكرار » أو إعادة التمثيل الطقسية للصراع الأصلى هو إحدى طرق المريض اللاواعية لتجنب التصالح معه . إننا نكرر ، بصورة قهرية أحياناً ، مالا نستطيع تذكره على نحو ملائم ، ولا نستطيع تذكره لأنه غير سار . لكن الطرح يتيح للمحلِّل كذلك استبصاراً متميزاً بوجه خاص فى حياة المريض النفسية ، فى موقف محكوم يمكنه التدخل فيه . (أحد الأسباب العديدة التى توجب أن يمر المحللون النفسيون أنفسهم بعملية تحليل أثناء التمرين هو أن يصبحوا واعين بدرجة معقولة بعملياتهم هم اللاواعية ، وبذلك يقاومون لأقصى درجة ممكنة خطر « الطرح المضاد » counter-transferreing لمشكلاتهم الخاصة على مرضاهم) . وبفضل دراما الطرح هذه ، والاستبصارات والتدخلات التى تتحيها للمحلِّل ، تأخذ مشكلات المريض بالتدريج فى التحدد من جديد فى علاقتها بالموقف التحليلى ذاته . وبصورة متناقضة ، فإن المشكلات التى يجرى تناولها فى غرفة العيادة لا تكون بهذا المعنى هى نفس مشكلات المريض فى الحياة الواقعية أبداً : وربما كان لها نوع من العلاقة « القصصية » بمشكلات الحياة الواقعية تلك مماثل لعلاقة النص الأدبى بمواد الحياة الواقعية التى يحولها . فلا أحد يترك غرفة العيادة وقد عولج من نفس المشكلات التى دخلها بها . ومن المحتمل أن تقاوم المريضة وصول المحلِّل إلى لا وعيها عن طريق عدد من التقنيات المألوفة ، لكن لو سار كل شىء على ما يرام فإن عملية الطرح ستسمح لمشكلاتها بأن « تُحال » إلى الوعى ، وبفك علاقة الطرح فى اللحظة المناسبة سيأمل المحلِّل فى تخليصها من هذه المشكلات . وإحدى الطرق الأخرى لوصف هذه العملية هى القول بأن المريضة تصبح قادرة على تذكر أجزاء من حياتها كانت قد كبتتها : إنها قادرة على أن تحكى حكاية جديدة ، أكثر اكتمالاً عن نفسها ، حكاية تفسر وتضفى المعنى على الاضطرابات التى تعانى منها . سيكون « العلاج بالكلام » ، كما يطلق عليه ، قد أحدث أثره .

وربما أمكن تلخيص عمل التحليل النفسى على أفضل نحو فى أحد شعارات فرويد نفسه : « حيثما كان الهو ، سيكون الأنا » . حيث كان الرجال والنساء واقعين فى القبضة المُشلَّة لقوى لم يكونوا قادرين على فهمها ، سوف

يسود عقلهم وتمالكهم لأنفسهم . ومثل هذا الشعار يجعل فرويد يبدو عقلانياً أكثر مما كان فعلاً . فرغم بأنه علق ذات مرة قائلاً أن لا شىء فى النهاية يمكنه أن يصمد للعقل والخبرة ، فقد كان أبعد ما يكون عن التقليل من قيمة دهاء وعناد العقل . وتقديره للقدرات البشرية محافظ ومتشائم بوجه عام : إذ تتملكنا رغبة فى الاشباع وتجنب لأى شىء قد يحبطها . وفى عمله المتأخر ، يصل إلى حيث يرى الجنس البشرى معذباً فى قبضة دافع مفزع للموت ، ماسوكية أولية تسلطها الذات على نفسها . والهدف النهائى للحياة هو الموت ، العودة إلى الحالة الخاملة المباركة التى لا يمكن فيها إيذاء الأنا . إن الايروس Eros ، أو الطاقة الجنسية ، هى القوة التى تبنى التاريخ ، لكنها أسيرة تناقض تراجيدى مع ثاناتوس Thanatos أو الدافع للموت.. ونحن لا نجاهد قُدُماً إلا لندفع إلى الوراء باستمرار ، مجاهدين لكى نعود إلى حالة سابقة على كوننا واعين . والأنا هى كيان بائس ، غير مستقر ، يمزقه العالم الخارجى ، وتُوبِّخُه تعنيفات الانا الأعلى القاسية ، وتلاحقه المطالب الجشعة ، التى لا تشبع للهو . وتعاطف فرويد مع الأنا هو تعاطف مع الجنس البشرى ، الذى يكدح تحت سطوة المطالب التى تكاد الا تحتمل والتى تفرضها عليه حضارة مبنية على كبت الرغبة وإرجاء الاشباع . وكان يهزأ بكل الاقتراحات الطوباوية لتغيير هذا الوضع ، ولكن رغم أن الكثير من آرائه الاجتماعية كانت تقليدية وسلطوية ، فإنه كان يُحبِّذ على نحو ما محاولات إلغاء أو على الأقل إصلاح مؤسسات الملكية الخاصة والدولة القومية . وكان يفعل ذلك لأنه كان مقتنعاً اقتناعاً عميقاً بأن المجتمع الحديث قد أصبح استبدادياً فى قمعيته . وكما جادل فى عمله مستقبل وهم The Future of an Illusion ، فإنه إذا لم يتطور مجتمع ما ليتجاوز النقطة التى يعتمد فيها إشباع مجموعة من أعضائه على قمع مجموعة أخرى ، فمن المفهوم أن أولئك المقموعين لابد أن ينمو لديهم عداء عنيف تجاه ثقافة جعل عملهم وجودها ممكناً ، لكن نصيبهم من ثرواتها بالغ الضآلة . يعلن فرويد أنه « من نافلة القول أن حضارة تترك عدداً بالغ الضخامة من المشاركين فيها دون إشباع وتدفعهم إلى التمرد ، ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .

* * *

من المحتوم لأى نظرية فى تعقيد وأصالة نظرية فرويد أن تكون مصدراً لجدال عنيف . وقد هوجمت الفرويدية بناء على أسس كثيرة جداً ، ولا يجب اعتبارها غير إشكالية بأية حال . فثمة ، مثلاً ، مشكلات تتعلق بكيفية اختبارها لتعاليمها ، وبما يمكن اعتباره دليلاً على أو ضد مزاعمها ؛ وكما لاحظ عالم نفس سلوكى أمريكى فى محادثة فإن : « المشكلة مع عمل فرويد هى أنه ليس مجرد خصية ! » وبالطبع ، يتوقف كل شىء على ما تعنيه بكلمة « قابل للاختبار » ، لكن يبدو صحيحاً أن فرويد يستدعى أحياناً مفهوماً للعلم من القرن التاسع عشر لم يعد مقبولاً حقا . ورغم أن عمله يجاهد ليصبح نزيهاً وموضوعياً ، فإنه مصطبغ بأكمله بما يمكن تسميته « الطرح المضاد » ، وتُشكلُه رغباته اللاواعية وتشوهه أحياناً معتقداته الأيديولوجية الواعية . وقيم التمييز الجنسى التى لمسناها فيما سبق هى حالة فى هذا الصدد . ربما لم يكن فرويد أكثر أبوية فى نظرته من غالبية ذكور فيينا فى القرن التاسع عشر ، لكن نظرته للنساء على أنهن سلبيات ، ونرجسيات ، وماسوكيات ، وحاسدات ـ للقضيب ، وذوات ضمير أقل يقظة من الناحية الأخلاقية من الرجال ، قد لقيت نقداً متفحصاً من أنصار النزعة النسائية[1] . وليس على المرء إلا أن يقارن لهجة فرويد فى دراسة حالة امرأة شابة (دورا) بلهجته فى تحليل صبى صغير (هانز الصغير) ليدرك الاختلاف فى الموقف الجنسى : فهو حادّ ، ومتشكك ، وأحياناً يخطىء الهدف بشكل غريب فى حالة دورا ؛ بينما نجده عبقرياً ، وعطوفاً ، ومعجباً تجاه هانز الصغير ، هذا الفيلسوف الفرويدى النمطى .

وتعادل ذلك فى الخطورة الشكوى من أن التحليل النفسى كممارسة طبية يعد شكلاً من أشكال السيطرة الاجتماعية القمعية ، يصنف الأفراد ويجبرهم على الاتساق مع تعريفات تعسفية « للسواء » . وفى الحقيقة ، فإن هذه التهمة توجه عادة ضد الطب النفسى ككل : وبقدر ما يتعلق الأمر بآراء فرويد الخاصة عن « السواء » ، فإن الاتهام باطل إلى حد كبير . فقد أوضح عمل فرويد ، بصورة مدوية ، درجة « مرونة » الليبدو الفعلية وتنوعه فى اختيار موضوعاته ، وكيف أن ما يسمى بالانحرافات الجنسية تشكل جزءاً مما نعتبره الجنسية السوية ، وكيف أن الجنسية المغايرة heterosexuality ليست بأية حال حقيقة طبيعية أو بديهية بذاتها . وحقيقى أن التحليل النفسى الفرويدى يعمل

فى العادة بمفهوم معين عن « المعيار » الجنسى ؛ لكن هذا ليس معنى معطى من جانب الطبيعة .

وهناك انتقادات أخرى مألوفة لفرويد ، ليس من السهل إقامة الدليل عليها . أحدها هو مجرد نفاذ صبر يخص الفهم المشترك : إذ كيف يمكن لفتاة صغيرة ان تشتهى ابناً من ابيها ؟ وسواء كان هذا صحيحاً أم لا ، فليس « الفهم المشترك » هو الذى سيسمح لنا بأن نقرر . ويجب على المرء أن يتذكر الغرابة المفرطة للاوعى كما يتبدى فى الاحلام ، وبعده عن عالم ضوء النهار الذى يخص الأنا ، قبل أن يندفع لرفض فرويد على هذه الأسس الحدسية . الانتقاد الشائع الآخر هو أن فرويد « يهبط بكل شىء إلى الجنس » ـ أنه ، بالمصطلح التقنى ، « من دعاة الجنس الشامل » a pan-sexualist . وهذا بالتأكيد أمر لا يمكن الدفاع عنه : فقد كان فرويد مفكراً ثنائياً بشكل جذرى ، ومبالغاً فى ذلك دون شك ، وكان دائماً يوازن الدوافع الجنسية بقوى غير جنسية مثل « غرائز الأنا » ego-instincts فى الحفاظ على الذات . وبذرة الحقيقة فى تهمة داعية الجنس الشامل هى أن فرويد كان يعتبر الجنسية محورية ، بما يكفى للحياة الانسانية بحيث تقدم مكوّنا لكل نشاطاتنا ؛ لكن هذا ليس إختزالية جنسية .

وأحد انتقادات فرويد الذى ما زال يُسمع أحياناً من اليسار السياسى هو أن فكره فردى النزعة ـ أنه يُحل أسباباً وتفسيرات نفسية « خاصة » محل الأسباب والتفسيرات الاجتماعية والتاريخية . هذا الاتهام يعكس سوء فهم جذرى للنظرية الفرويدية . هناك بالفعل مشكلة حقيقية حول كيفية ارتباط العوامل الاجتماعية والتاريخية باللاوعى ، لكن إحدى نقاط عمل فرويد هى أنه يجعل من الممكن لنا أن نفكر فى تطور الفرد الانسانى بعبارات اجتماعية وتاريخية . إن ما ينتجه فرويد ، فى الحقيقة ، ليس أقل من نظريةّ مادية فى تكوين الذات الانسانية . إننا نصبح ما نحن عليه عن طريق علاقة متبادلة بين الأجسام ـ عن طريق التفاعلات المعقدة التى تجرى خلال الطفولة بين أجسامنا وبين الأجسام التى تحيط بنا . وهذه ليست نزعة اختزالية بيولوجية : ففرويد لا يعتقد ، بالطبع ، اننا لسنا سوى أجسامنا ، أو أن عقولنا مجرد انعكاسات لها . كما أنها ليست نموذجاً لا ـ اجتماعياً للحياة ، حيث أن الأجسام التى تحيط بنا ، وعلاقاتنا معها ، محددة اجتماعياً دائماً .

وأدوار الوالدين ، وممارسات رعاية الطفل ، والصور والمعتقدات المرتبطة بكل ذلك هى أمور ثقافية قد تختلف بدرجة ملحوظة من مجتمع إلى آخر ومن نقطة فى التاريخ إلى أخرى . إن « الطفولة » هى ابتكار تاريخى حديث ، ومدى التركيبات التاريخية المختلفة التى تشملها كلمة « عائلة » تجعل الكلمة نفسها محدودة القيمة . إلا أن الاعتقاد الذى يبدو أنه لم يتغير فى هذه المؤسسات هو الافتراض بأن الفتيات والنساء أدنى من الصبية والرجال : هذا التحامل يبدو أنه يوجد بين كل المجتمعات المعروفة . ولما كان تحاملاً له جذوره العميقة فى تطورنا الجنسى والعائلى المبكر ، فقد أصبح التحليل النفسى ذا قيمة رئيسية بالنسبة لبعض أنصار النزعة النسائية .

وأحد المنظِّرين الفرويديين الذين وجد لديهم انصار النزعة النسائية معيناً لهذا الغرض هو المحلل النفسى الفرنسى جاك لاكان Jacques Lacan . وليس السبب أن لاكان مفكر مناصر للنزعة النسائية : فعلى العكس ، نجد أن مواقفه من الحركة النسائية متغطرسة ومحتقرة فى جوهرها . لكن عمل لاكان محاولة اصيلة بشكل مذهل « لإعادة كتابة » الفرويدية ، وثيقة الصلة بكل من يهتمون بمشكلة الذات الانسانية ، ومكانها فى المجتمع ، وبالدرجة الأولى علاقتها باللغة . وهذا الاهتمام الأخير هو السبب فى أن لاكان مثير للاهتمام كذلك بالنسبة للمنظرين الأدبيين . وما يسعى لاكان لعمله فى كتابه كتابات Ecrits هو إعادة تفسير فرويد على ضوء النظريات البنيوية وما بعد البنَوية فى الخطاب ، وبينما يؤدى ذلك إلى مجموع من الأعمال أحياناً ما يكون مبهماً ، وملغزاً بصورة محيرة ، فإنه رغم ذلك مجموع أعمال لابد لنا الآن من بحثه بإيجاز إذا كان لنا أن نرى كيفية ارتباط ما بعد ـ البنيوية والتحليل النفسى فى علاقات متبادلة .

لقد وصفت كيف أنه بالنسبة لفرويد ، عند نقطة مبكرة فى تطور الطفل ، لا يكون ممكناً بعد التمييز الواضح بين الذات والموضوع ، بين نفسه وبين العالم الخارجى . هذه الحالة من الوجود هى التى يسميها لاكان « الخيالية » imaginary ، ويعنى بذلك حالة نفتقر فيها إلى أى مركز محدد للذات ، فيها يبدو أن ما نملكه من « الذات » ينتقل إلى الموضوعات ، وتنتقل الموضوعات إليه ، فى تبادل مغلق لا يتوقف . فى الحالة قبل ـ الأوديبية ، يحيا الطفل علاقة « تكافل عضوى » symbiotic مع جسم إمه تُضبِّب اية حدود حادة بين

الاثنين : إنه يعتمد فى حياته على هذا الجسم ، لكن يمكننا بنفس الدرجة تخيل أن الطفل يخبر ما يعرفه عن العالم الخارجى على أنه يعتمد عليه . وهذا الاندماج فى الهويتين ليس مباركاً كما يبدو ، طبقاً لما تقوله المنظرة الفرويدية ميلانى كلاين Melanie Klein : ففى سن مبكرة جداً ستتفاعل فى داخل الطفل غرائز عدوانية بصورة قاتلة تجاه جسم الأم ، فيستعرض خيالات تمزيقه إرباً ويعانى من هذيانات بارانويا تصور له أن هذا الجسم سيدمره بدوره(٢) .

وإذا تخيلنا طفلاً صغيراً يتأمل نفسه فى مرآة ـ ما يسميه لاكان « مرحلة المرآة » ـ لأمكننا أن نرى كيف أنه ، من داخل هذه الحالة « الخيالية » للوجود ، يبدأ فى الحدوث أول تطور لذات لدى الطفل ، أول تطور لصورة ـ ذات متكاملة . فالطفل ، الذى ما زال غير متناسق فيزيقياً ، يجد صورة لنفسه موحدة بشكل سار منعكسة إليه فى المرآة ، ورغم أن علاقته بهذه الصورة ، ما زالت من نوع « خيالى » ـ فالصورة فى المرآة هى نفسه وليست نفسه فى آن واحد ، ومازال يجرى تضبيب للذات والموضوع ـ فقد بدأ عملية إقامة مركز لذاته . وهذه الذات ، كما يوحى موقف المرآة ، هى ذات نرجسية أساساً : فنحن نصل إلى إحساس بـ « أنا » عن طريق مصادفة تلك « الأنا » منعكسة ثانية إلينا بواسطة شىء ما أو شخص ما فى العالم . هذا الشىء هو فى آن واحد جزء منا على نحوما ـ فنحن نتوحد معه ـ لكنه ليست نحن ، إنه شىء غريب عنا . فالصورة التى يراها الطفل الصغير فى المرآة هى بهذا المعنى صورة « مغتربة » : فالطفل « يسىء التعرف » على نفسه فيها ، يجد فى الصورة وحدة سارة لا يخبرها فعلاً فى جسمه هو . إن الخيالى عند لاكان هو بالضبط هذا المجال من الصور images التى نتوحد معها ، لكننا خلال نفس هذا الفعل ننقاد إلى إساءة إدراك وإساءة التعرف على أنفسنا . وبينما يكبر الطفل ، فسوف يواصل القيام بهذه التوحدات الخيالية مع الأشياء ، وهذه هى الكيفية التى ستنبنى بها أناه . بالنسبة للاكان ، فإن الأنا هى مجرد هذه العملية النرجسية التى ندعم بها إحساساً خيالياً بذاتية موحدة عن طريق إيجاد شىء فى العالم يمكننا أن نتوحد معه .

إننا ، فى مناقشتنا للمرحلة قبل ـ الأوديبية أو الخيالية ، نأخذ فى إعتبارنا سجلاً للوجود ليس فيه فعلاً سوى طرفين : الطفل نفسه والشخص

الآخر ، الذى عادة ما يكون الأم عند هذه النقطة ، والذى يمثل الواقع الخارجى بالنسبة للطفل . لكن ، وكما رأينا فى عرضنا لعقدة أوديب ، فلابد لهذه البنية « الثنائية » أن تفسح المجال لبنية « ثلاثية » : وهذا يحدث حين يدخل الأب ويقطع هذا المشهد المتناغم . والأب يعنى ما يسميه لاكان القانون ، الذى هو بالدرجة الأولى التحريم الاجتماعى على غشيان المحارم : تضطرب علاقة الطفل الليبيدية بالأم ، وعليه البدء فى أن يرى فى شخصية الأب وجود شبكة عائلية واجتماعية أوسع ليس الطفل سوى جزء منها . والطفل ليس مجرد جزء فى هذه الشبكة فحسب ، بل ان الدور الذى يجب أن يلعبه فيها محدد سلفاً بالفعل ، مرسوم له من جانب ممارسات المجتمع الذى وُلِد فيه . يفصل ظهور الأب الطفل عن جسد أمه ، ومن خلال ذلك ، كما رأينا ، يدفع برغبته إلى الخفاء إلى اللاوعى . وبهذا المعنى ، فإن أول ظهور للقانون ، واستهلاك الرغبة اللاواعية ، يحدثان فى نفس اللحظة : فحينما يقر الطفل بالتابو أو التحريم الذى يرمز إليه الأب ، عندها فقط يكبت رغبته المذنبة ، وهذه الرغبة هى ذاتها ما نسميه اللاوعى .

ولكى تحدث دراما عقدة أوديب على الاطلاق ، لابد أن يكون الطفل ، بالطبع ، قد أصبح واعياً وعياً خافتاً بالاختلاف بين الجنسين . ودخول الأب هو الذى يدل على هذا الاختلاف الجنسى ، واحد المصطلحات الأساسية فى عمل لاكان ، ألا وهو القضيب ، يحدد هذه الدلالة للتمييز بين الجنسين . فقط عن طريق قبول ضرورة الاختلاف الجنسى ، ضرورة الأدوار المختلفة للجنسين ، يمكن للطفل ، الذى كان من قبل غير واع بتلك المشكلات ، أن « يكتسب الطابع الاجتماعى » على نحو مناسب . وأصالة لاكان تتمثل فى إعادة كتابة هذه العملية ، التى رأيناها من قبل فى عرض فرويد لعقدة أوديب ، فى علاقتها باللغة . فبإمكاننا التفكير فى الطفل الصغير الذى يتأمل نفسه أمام المرآة كنوع من « الدال » ـ كشىء قادر على إضفاء المعنى ـ وفى الصورة التى يراها فى المرآة كنوع من « المدلول » . والصورة التى يراها الطفل هى « معناه » هو نفسه على نحو ما . هنا ، نجد الدال والمدلول متحدين بصورة متناغمة مثلما نجدهما فى العلامة لدى سوسير . وبشكل بديل ، يمكننا قراءة موقف المرآة على أنه نوع من الاستعارة : فأحد الجوانب (الطفل) يكتشف تشابهاً له فى آخر (الانعكاس) . وهذه ، بالنسبة للاكان ، صورة مناسبة للخيالى ككل : ففى

هذا النمط من الوجود ، تعكس الأشياء نفسها أحدها فى الآخر دون توقف فى دائرة محكمة ، ولا تظهر بعد أى اختلافات أو انقسامات . إنه عالم من الامتلاء Plenitude ، دُون نقص أو استبعاد من أى نوع : بالوقوف أمام المرآة ، يجد « الدال » (الطفل) « إكتمالاً » ، هوية مكتملة لا تشوبها شائبة ، فى مدلول انعكاسه . لم تنفتح أية فجوة بعد بين الدال والمدلول ، بين الذات والعالم . والطفل حتى الآن هانىء لم تصبه مشكلات ما بعد ـ البنيوية ـ أى حقيقة أن اللغة والواقع ، كما رأينا ، ليسا متزامنين بنعومة مثلما قد يوحى هذا الموقف .

ومع دخول الأب ، يغرق الطفل فى قلق ما بعد ـ البنيوية . وعليه الآن أن يدرك نقطة سوسير فى أن الهويات لا تأتى إلا كنتيجة للاختلاف ـ أن طرفاً أو ذاتاً لا تكون ما هى عليه إلا باستبعاد أخرى . ومما له دلالة أن أول اكتشاف الطفل للاختلاف بين الجنسين يحدث تقريباً . فى نفس الوقت الذى يكتشف فيه اللغة نفسها . بكاء الطفل ليس علامة حقاً بل إشارة : إذ يشير إلى أنه يشعر بالبرد ، أو جوعان ، أو ما إلى ذلك . وحين يتوصل إلى اللغة ، يتعلم الطفل الصغير بصورة لا واعية أن علامة ما لايكون لها معنى إلا بفضل اختلافها عن غيرها من العلامات ، كما يتعلم أن علامة ما تفترض سلفاً غياب الموضوع الذى تعنيه . إن لغتنا « تحل محل » الأشياء : فكل اللغات « استعارية » على نحو ما ، من حيث أنها تحل نفسها محل امتلاك مباشر ، غير لفظى للشىء ذاته . إنها تنقذنا من إزعاج لابوتانات* Laputans سويفت Swift* ، الذين يحملون على ظهورهم صُرّة مليئة بكل الأشياء التى قد يحتاجونها فى المناقشة ، ويرفعون هذه الأشياء عالياً بعضهم لبعض كطريقة للكلام . لكن مثلما يأخذ الطفل فى تعلم هذه الدروس بصورة لا واعية فى مجال اللغة ، فإنه كذلك يأخذ فى تعلمها فى عالم الجنسية . فوجود الأب ، الذى يرمز إليه القضيب ، يعلم الطفل انه لابد أن يأخذ مكاناً فى العائلة يتجدد بالاختلاف بين الجنسين ، بالاستبعاد (لا يمكن للطفلة ان تكون عشيقة والدها) ، وبالغياب (لابد للطفل أن يتخلى عن روابطه السابقة بجسم أمه) . ويتوصل إلى إدراك أن هويته كذات تتأسس بعلاقات الاختلاف والتماثل بالذوات

---

* لابوتان : هو أحد سكان جزيرة لابوتا Laputa الطائرة فى رواية سويفت رحلات جاليفر ـ م

الأخرى حوله . وبقبول ذلك كله ، ينتقل الطفل من خانة الخيالى إلى ما يسميه لاكان « النظام الرمزى » Symbolic order : اى البنية المعطاة سلفاً للأدوار والعلاقات الاجتماعية والجنسية التى تشكل العائلة والمجتمع . إنه ، بتعبيرات فرويد نفسه ، قد أنجز بنجاح العبور المؤلم خلال عقدة أوديب .

ورغم ذلك ، فليس كل شىء على ما يرام تماما . لأن الذات التى تنبثق من هذه العملية عند فرويد ، كما رأينا ، هى ذات « منقسمة » ، موزعة بشكل جذرى بين الحياة الواعية للأناء والرغبة اللاوعية ، او المكبوتة . هذا الكبت الاولى للرغبة هو ما يجعلنا ما نحن عليه . ولابد للطفل الآن أن يستسلم لحقيقة انه لا يمكنه أبدا أن يصل مباشرة إلى الواقع ، وخصوصا إلى جسد الأم الذى أصبح الآن محرما . لقد تم نفيه من هذا الامتلاك « الممتلىء » الخيالى إلى عالم اللغة « الفارغ » . واللغة « فارغة » لأنها مجرد عملية لا تنتهى من الاختلاف والغياب : وبدلا من أن يكون قادراً على امتلاك أى شىء فى امتلائه ، فإن الطفل سيتحرك الآن ببساطة من دال إلى آخر ، على طوّل سلسلة لغوية من المفترض أنها لا نهائية . فالدال يتضمن آخر ، وهذا الآخر يتضمن ثالث ، وهكذا إلى ما لانهاية ad infinitum : لقد افسح عالم المرآة « الاستعارى » مكانه لعالم اللغة « الكنائى » . وعلى طول هذه السلسلة الكنائية من الدالات ، ستنتج المعانى ، أو المدلولات ، لكن ما من شىء أو شخص يمكن أبداً أن يكون « حاضرا » تماما فى هذه السلسلة ، لأن تاثيرها ، كما رأينا مع ديريدا ، هو تقسيم والتمييز بين كل الهويات .

هذه الحركة المفترض أنها لا نهائية من دال إلى آخر هى ما يعنيه لا كان بالرغبة . فكل رغبة تنبع من نقص ، تجهد لملئه باستمرار . واللغة الانسانية تعمل بواسطة هذا النقص : غياب الأشياء الواقعية التى تشير اليها العلامات ، حقيقة أن الكلمات لا يكون لها معنى الا بفضل غياب واستبعاد كلمات اخرى . أن ندخل اللغة ، اذن ، يعنى أن نصبح فريسة للرغبة : أن اللغة ، كما يلاحظ لا كان ، هى « ما يجوف الوجود ليجعله رغبة » . اللغة تقسم ـ تمفصل articulates - امتلاء الخيالى : الآن لن يمكننا أبدا أن نجد الراحة فى الشىء المفرد ، المعنى النهائى ، الذى سيضفى المعنى على ما عداه . أن ندخل اللغة هو ان نفصل عما يسميه لا كان « الواقعى » هذا المجال الذى

لا يمكن بلوغه والذى هو دائما أبعد من متناول الدلالة ، دائما خارج النظام الرمزى . اننا منفصلون بوجه خاص ، عن جسد الأم : فبعد الأزمة الأوديبية ، لن نعود أبداً قادرين على بلوغ هذا الشىء الثمين ، رغم أننا سنقضى حياتنا كلها نتصيده . وعلينا أن نقضى أمرنا بدلا من ذلك بأشياء بديلة ، بما يسميه لا كان « الشىء أ. الصغيرة » «object littfe a» الذى نحاول به عبثا أن نسد الفجوة فى مركز وجودنا ذاته . اننا نتحرك بين بدائل لبدائل ، استعارات لاستعارات ، عاجزين ابداً عن استعادة الهوية ـ الذاتية النقية (ولو متخيلة) والاكتمال الذاتى الذى عرفناه فى الخيالى . وما من معنى أو موضوع « مفارق » (ترتسندنتالى) سيشكل أساسا لهذا التوق الذى لا ينتهى ـ أو إذا كان ثمة مثل هذا الواقع المفارق ، فإنه القضيب نفسه ، « الدال المفارق » كما يسميه لا كان . لكن هذا ليس فى الحقيقة شيئا أو واقعا ، ليس هو العضو الجنسى الذكرى الفعلى : أنه مجرد محدد فارغ للاختلاف ، علامة على ما يفصلنا عن الخيالى ويزرعنا فى مكاننا المقدور سلفا داخل النظام الرمزى .

ان لا كان ، كما رأينا فى مناقشتنا لفرويد ، يعتبر أن اللاوعى مبنين كلغة . وليس هذا فقط لأنه يعمل بواسطة الاستعارة والكناية : بل كذلك لأنه ، مثل اللغة نفسها بالنسبة لأنصار ما بعد ـ البنيوية ، ليس مكونا من علامات ـ معان مستقرة ـ بقدر ما هو مكون من دالات . فلو حلمت بحصان ، فليس واضحا على الفور ما يدل عليه ذلك : فقد تكون له معان عديدة متناقضة . قد يكون مجرد دال واحد ضمن سلسلة كاملة من الدالات لها ، بالمثل ، معان متعددة . أى أن صورة الحصان ليست علامة بالمعنى السوسيرى ـ فليس لها مدلول واحد محدد مربوط إلى ذيلها باحكام ـ بل انها دإل يمكن أن يرتبط بمدلولات عديدة مختلفة . وقد يحمل هو نفسه آثار الدالات الأخرى المحيطة به . (لم أكن واعيا ، حين كتبت العبارة السابقة ، بالتلاعب بالألفاظ المتضمن فى كلمتى « حصان » و « ذيل » فقد تفاعل دال مع آخر ضد قصدى الواعى) . ان اللا وعى هو مجرد حركة ونشاط دائمين للدالات ، التى عادة ما تكون مدلولاتها أبعد من متناولنا لأنها مكبوته . وهذا هو السبب فى أن لا كان يتحدث عن اللاوعى على أنه « انزلاق المدلول أسفل الدال » على أنه اضمحلال وتبخر دائمان للمعنى ، على أنه نص « حداثى » غريب يكاد يكون غير قابل للقراءة ومن المؤكد أنه لن يكشف ابداً للتفسير أسراره النهائية .

ولو كان هذا الانزلاق والاخفاء الدائمان للمعنى صحيحين بالنسبة للحياة الواعية ، لما أمكننا أبدا بالطبع أن نتحدث بشكل متماسك على الاطلاق . لو كانت اللغة برمتها ماثلة أمامى حين اتحدث ، فلن يمكننى أن أتلفظ بشىء على الاطلاق . ومن هنا ، فان الأنا ، أو الوعى ، لا يمكنه أن يعمل الا عن طريق كبت هذا النشاط المتدفق ، مثبتا الكلمات إلى المعانى بصورة مؤقته . وبين الحين والآخر ، فان كلمة من اللا وعى لا اريدها تدس نفسها فى خطابى ، وهذه هى زلة اللسان أو الهفوة الفرويدية الشهيرة . أما بالنسبة للاكان ، فإن كل خطابنا هو زلة لسان بمعنى من المعانى : وإذا كانت عملية اللغة زلقة وملتبسه كما يوحى بذلك ، فلن يمكننا أبدا أن نعنى بدقة ما نقول ولن نقول أبدا بدقة ما نعنى . ان المعنى دائما هو على نحو ما تقريب ، شبه خطأ ، اخفاق جزئى ، يمزج اللا ـ معنى واللا ـ تواصل ويحيلهما إلى معنى وحوار . لا يمكننا بالتأكيد أن نتلفظ بالصدق بطريقة « نقية » دون توسط : ونفس لغة لا كان الملغزة ، لغة اللا وعى القائمة بذاتها ، يقصد منها الايحاء بأن أى محاولة لنقل معنى مكتمل ، لا تشوبه شائبة بالكلام أو بالكتابة هى وهم قبل ـ فرويدى . أننا نحقق ، فى الحياة الواعية ، معنى معينا لأنفسنا على أنها ذوات موحدة ، ومتماسكة بدرجة معقولة ، وبدون ذلك يكون الفعل مستحيلا . لكن ذلك كله يجرى فقط على المستوى « الخيالى » للأنا ، التى لا تدو أن تكون قمة جبل جليد الذات الانسانية المعروفة للتحليل النفسى . أن الأنا هى وظيفة أو أثر لذات مبعثرة دوما ، ليست أبدا متطابقة مع نفسها ، مشدودة على طول سلاسل الخطابات التى تؤسسها . وثمة انقسام جذرى بين هذين المستويين للوجود ـ ـ فجوة تتمثل بأشد الطرق درامية فى فعل الاشارة إلى نفسى فى عبارة . فحين أقول « أنا غدا سأجز نجيل المرج » ، فان الـ « أنا » التى انطقها هى نقطة مرجعية قابلة للفهم على الفور ، ومستقرة بدرجة معقولة تعطى فكرة خاطئة عن الأعماق المظلمة للـ « أنا » التى تقوم بالنطق . « أنا » الأولى تعرفها النظرية اللغوية باسم « ذات المنطوق » Subject of the enunciatian الموضوع الذى تحدده العبارة ، أما « أنا » الثانية ، الأنا التى تتكلم العبارة ، فهى « الذات الناطقة » (ذات النطق) Subject of th enunciating اى ذات فعل الكلام نفسه . وخلال عملية الكلام والكتابة ، يبدو أن هاتين تحققان نوعا متسرعا من الوحدة ، لكن هذه الوحدة من نوع خيالى . لان « الذات الناطقة » ، اى الشخص الآدمى الفعلى الذى

يتكلم ، أو يكتب ، لا يمكنه أبدا أن يمثل نفسه تماما فيما يقال : فما من علامة سيمكنها ، إذا شئت ، أن تلخص وجودى برمته ولا يمكننى أن اشير designate إلى نفسى فى اللغة الا بضمير مناسب . والضمير « أنا » يقوم مقام الذات المراوغة أبدا ، التى ستنزلق دوما من خلال شبكات أى قطعة معينة من اللغة ، وهذا يعادل القول بأننى لا يمكننى أن « أعنى » وأن « أوجد » فى آن واحد . ولكى يؤكد هذه النقطة ، فان لا كان يعيد بجسارة كتابة مقولة ديكارت « أنا أفكر ، اذن فأنا موجود » على النحو التالى : « أنا لا أوجد حيث أفكر ، وأفكر حيث لا أوجد » .

ثمة تشابه مثير للاهتمام بين ما وصفناه لتونا وبين « أفعال النطق » تلك المعروفة باسم الأدب . ففى بعض الأعمال الأدبية ، وخصوصا فى فن القص الواقعى ، ينجذب اهتمامنا كقراء ليس إلى « فعل النطق » إلى كيف يقال شىء ما ، من أى موقع يقال ولأى هدف يضعه أمامه ، بل ينجذب ببساطة إلى مـا يقال ، إلى المنطوق نفسه . وأى منطوق « مجهول المؤلف » من هذا النوع من المرجح أن تكون له سلطة أكبر ، أن ينال موافقتنا بشكل أسهل ، من منطوق يجذب الانتباه إلى الكيفية التى يتركب بها المنطوق فعلا . فلغة وثيقة قانونية أو مرجع علمى قد تترك فنيا انطباعا أو حتى تخيفنا لأننا لا نرى كيف جاءت اللغة إلى موضعها فى المقام الأول . ولا يسمح النص للقارىء بأن يرى كيف اختيرت الحقائق التى يتضمنها ، وما الذى استبعد ، ولماذا تم ترتيب هذه الحقائق بهذه الطريقة المعينة ، وما الافتراضات التى حكمت هذه العملية ، وما أشكال العمل التى دخلت فى تشكيل النص ، وكيف كان يمكن لهذا كله أن يكون مختلفا . هكذا يكمن جزء من سلطة تلك النصوص فى اخفائها لما يمكن تسميته بأنماط انتاجها ، أى كيف أصبحت ما هى عليه ؛ بهذا المعنى ، فانها تحمل تشابها غريبا بحياة الأنا الانسانية ، التى تزدهر عن طريق كبت عملية تكوينها ذاتها . وبالمقابل ، فان الكثير من الأعمال الأدبية الحداثية تجعل من « فعل النطق » ، أى عملية انتاجها ذاته ، جزءا من « مضمونها » الفعلى . وهى لا تحاول تمرير نفسها على أنها ليست موضع تساؤل ، مثل علامة بارت « الطبيعية » بل كما يقول الشكليون « تعرى أداة » تكوينها ذاته . وهى تفعل ذلك حتى لا تؤخذ خطأ على أنها صدق مطلق ـ حتى يتشجع القارىء على التأمل نقديا فى الطرق الجزئية ، الخاصة التى تقيم بها

الواقع ، وبذلك يدرك كيف كان يمكن لهذا كله أن يحدث بطريقة مختلفة . وافضل مثال لذلك الأدب ربما كان دراما برتولت بريخت ، لكن هناك أمثلة كثيرة متاحة فى الفنون الحديثة ، وليس أقلها الأفلام . فكر ، من جهة ، فى فيلم هوليوودى نمطى يستخدم الكاميرا ببساطة كنوع من « النافذة » أو العين الثانية التى يتأمل المشاهد من خلالها الواقع ـ فى فيلم يثبت الكاميرا ويسمح لها ببساطة أن « تسجل » ما يحدث . أننا ، أثناء مشاهدة مثل هذا الفيلم ، نميل إلى نسيان أن « ما يحدث » لا « يحدث » فى الحقيقة ، بل أنه بناء Construct شديد التعقيد ، يتضمن أفعال وافتراضات عدد كبير من الناس . ثم فكر ، من جهة أخرى ، فى سلسلة مشاهد سينمائية تندفع فيها الكاميرا بقلق ، بعصبية من شىء إلى آخر ، ملتقطة لقطة قريبة على شىء لتهمله وتلتقط شيئا آخر ، مبرزة هذه الأشياء بصورة قهرية من زوايا عديدة مختلفة قبل أن تنتقل مبتعدة ، بطريقة لا تشفى الغليل ، لتبرز شيئا آخر . لن يكون هذا اجراء طليعيا بوجه خاص ، لكن ذلك حتى يبرز على نقيض النوع الأول من الأفلام ، كيف أن نشاط الكاميرا ، طريقة تصوير المشهد ، قد « احتلت مكان الصدارة » ، وبذلك لا يمكننا كمشاهدين أن نكتفى بمجرد التحديق خلال هذه العملية الاقحامية إلى الأشياء ذاتها[٣] . « ومضمون » تتابع المشاهد يمكن ادراكه على أنه نتاج منظومة نوعية من الأدوات التقنية ، وليس كواقع « طبيعى » أو معطى تكون الكاميرا موجودة ببساطة لكى تعكسه . ان « المدلول » ـ أى « معنى » تتابع المشاهد ـ هو نتيجة « للدال » ـ أى التقنيات السينمائية ـ بدل أن يكون شيئا سابقا عليه .

ولكى نواصل متابعة تضمينات فكر لا كان بالنسبة للذات الانسانية ، سيكون علينا أن ننعطف انعطافة وجيزة عبر مقال شهير كتبه تحت تأثير لا كان الفيلسوف الماركسى الفرنسى لوى التوسير Louis Althusser. ففى مقال « الايديولوجيا وأجهزة الدولة الثقافية » Ideology aud Ideological State Apparatuses المتضمن فى كتابه لينين والفلسفة (١٩٧١) Lenin and Philosop hy يحاول التوسير القاء الضوء ، بمساعدة ضمنية من نظرية لا كان فى التحليل النفسى ، على عمل الايديولوجيا فى المجتمع . كيف يتأتى ، كما يتساءل المقال ، أن تصل الذوات الانسانية فى العادة إلى الاستسلام للايديولوجيات السائدة لمجتمعاتها ـ وهى ايديولوجيات يعتبرها التوسير

حاسمة للابقاء على سلطة طبقة حاكمة ؟ عن طريق أى آليات يجرى ذلك ؟ لقد نظر إلى التوسير أحيانا على أنه ماركسى « بنيوى » من حيث أن الأفراد الانسانيين هم بالنسبة له نتاج محددات اجتماعية كثيرة مختلفة ، وبذلك ليس لهم وحدة جوهرية . وبقدر ما يقتضى علم للمجتمعات الانسانية ، يمكن دراسة هؤلاء الأفراد كمجرد وظائف ، أو تأثيرات ، لهذه البنية الاجتماعية أو تلك - على أنهم يشغلون مكانا فى نمط انتاج ، على أنهم أعضاء فى طبقة اجتماعية محددة إلى آخره . لكن هذه بالطبع ليست الطريقة التى نخبر بها أنفسنا فعليا على الاطلاق فنحن نميل إلى رؤية أنفسنا بدلا من ذلك على أننا أفراد أحرار ، موحدين ، مستقلين ذاتيا ، ومتجددين ذاتيا ، وما لم نفعل ذلك فسوف نكون عاجزين عن لعب أدوارنا فى الحياة الاجتماعية . وبالنسبة لألتوسير ، فإن ما يتيح لنا أن نخبر أنفسنا على هذا النحو هو الايديولوجيا . فكيف نفهم ذلك ؟

بقدر ما يتعلق الأمر بالمجتمع ، فانني كفرد قابل للاستغناء عنى تماما . لا شك أن أحداً عليه أن ينجز الوظائف التى أقوم بها (الكتابة ، التدريس ، القاء المحاضرات ، وما إلى ذلك) ، حيث أن للايديولوجيا دور حاسم تلعبه فى اعادة انتاج هذا النوع من النسق الاجتماعى ، لكن ما من سبب خاص يحتم أن أكون أنا هذا الفرد . وأحد الأسباب التى لا تجعل هذه الفكرة تدفعنى إلى الانضمام إلى سيرك أو إلى تعاطى جرعة زائدة هو أن هذه ليست عادة الطريقة التى أخبر بها هويتى الخاصة ، ليست الطريقة التى « أقضى بها » حياتى فعلا . أنا لا أشعر بأننى مجرد وظيفة لبنية اجتماعية يمكنها أن تمضى بدونى ، رغم أن ذلك يبدو صادقا حين أحلل الموقف ، بل أشعر أننى شخص له علاقة ذات مغزى بالمجتمع وبالعالم كله ، علاقة تمنحنى حسا بالمعنى والقيمة يمكننى من التصرف بطريقة قصدية . فكأن المجتمع ليس مجرد بنية لا شخصية بالنسبة لى ، بل « ذاتا » « تخاطبنى » أنا شخصيا - تعترف بى ، تقول لى أننى ذو قيمة ، وبذلك تحيلنى بنفس فعل الاعتراف هذا إلى ذات حرة ، مستقلة . وأبدأ فى الشعور ، ليس بالضبط كأن العالم يوجد من أجلى أنا وحدى ، بل كأنه « متمركز » حولى بطريقة ذات دلالة ، وأنا بدورى « متمركز » حوله بطريقة ذات دلالة . والايديولوجيا ، بالنسبة لألتوسير ، هى منظومة المعتقدات والممارسات التى تحدث هذا التمركز . انها أكثر رقيا ، ومراوغة ، ولا وعيا بكثير من منظومة من المذاهب الصريحة : انها نفس الوسط الذى

« أقضى » به علاقتى مع المجتمع ، مجال العلامات والممارسات الاجتماعية التى تربطنى بالبنية الاجتماعية وتكسبنى إحساسا بالهدف والهوية المتماسكين . والايديولوجيا ، بهذا المعنى ، قد تتضمن فعل الذهاب إلى الكنيسة ، والتصويت ، وترك النساء يسبقننى فى الدخول من الأبواب ، وقد تشمل ليس فقط تفضيلاتى الواعية مثل اخلاصى العميق للملكية بل الطريقة التى أرتدى بها ملابسى ونوع السيارة التى أقودها ، وصورى اللا وعية بعمق عن الآخرين وعن نفسى .

بعبارة أخرى ، فان ما يفعله التوسير هو اعادة التفكير فى مفهوم الايديولوجيا فى علاقتها بـ « الخيالى » عند لا كان . لأن علاقة الذات الفردية بالمجتمع ككل فى نظرية التوسير أشبه بعلاقة الطفل الصغير بصورته فى المرآة عند لاكان . ففى كلتا الحالتين ، تستمد الذات الانسانية صورة موحدة بشكل مرض عن نفسها عن طريق التوحد بموضوع يعكس هذه الصورة فيعيدها اليها فى حلقة مغلقة ، نرجسية . وفى كلتا الحالتين ، أيضا ، تتضمن هذه الصورة اساءة ادراك ، حيث أنها تضفى المثالية على وضع الذات الواقعى . فالطفل ليس متكاملا فعلا كما توحى صورته فى المرآة ، وأنا لست فعلا تلك الذات المتماسكة ، المستقلة ، الذاتية التجدد التى أعرفها عن نفسى فى المجال الايديولوجى ، بل أننى الوظيفة « المزاحة عن المركز » لعدة محددات اجتماعية . ولدى افتتانى كما يجب بالصورة التى أتلقاها عن نفسى ، فإننى أخضع نفسى لها ، ومن خلال هذا « الاخضاع » Subjection اصبح ذاتا Subject .*

سيتفق معظم المعلقين الآن على أن مقال التوسير الموحى به عيب خطير . إذ يبدو ، على سبيل المثال ، أنه يفترض أن الايديولوجيا لا تعدو كثيراً كونها قوة قمعية تخضعنا ، دون اتاحة مجال كاف لحقائق الصراع الايديولوجى ، وهو يتضمن بعض اساءات التفسير الخطيرة للاكان . ورغم ذلك فإنه محاولة لاظهار ارتباط نظرية لاكان بموضوعات تتجاوز غرفة العيادة ، وهو يرى ، عن حق ، أن هذا المجموع من الأعمال له تضمينات بعيدة المدى

---

* تلاعب لفظى يؤكد فكرة لا كان وفرويد فالذات subject تصبح ذاتاً من خلال قبولها للسلطة اى اخضاعها لها subjection ـ م

بالنسبة لمجالات متنوعة تتجاوز التحليل النفسى ذاته . وفى الحقيقة ، فإن لاكان باعادته تفسير الفرويدية فى علاقتها باللغة ، التى هى نشاط اجتماعى بارز ، يتيح لنا استكشاف العلاقات بين اللا وعى وبين المجتمع الانسانى . واحدى الطرق لوصف عمله هى القول بإنه يجعلنا ندرك أن اللا وعى ليس نوعاً من الاقليم الخاص المهتاج ، الصخاب « داخلنا » ، بل أنه أثر لعلاقاتنا أحدنا بالآخر . إن اللا وعى ، إذاً شئت ، « خارجنـا » وليس « داخلنا » - أو بالأحرى يوجد « بيننا » كما تفعل علاقاتنا . وهو مراوغ ليس لأنه مدفون عميقاً داخل عقولنا ، بل لأنه نوع من الشبكة الشاسعة ، المتشابكة التى تحيط بنا وتنسج نفسها خلالنا ، ومن ثم لا يمكن أبداً تثبيتها . وأفضل صورة لهذه الشبكة ، التى تتجاوزنا وهى فى نفس الوقت ذات المادة التى صنعنا منها ، هى اللغة نفسها ، وفى الواقع فإن اللا وعى بالنسبة لاكان هو أثر خاص للغة ، عملية رغبة يدير حركتها الاختلاف . حين ندخل النظام الرمزى ، فإننا ندخل إلى اللغة ذاتها ، الا أن هذه اللغة ، بالنسبة للاكان مثلما بالنسبة للبنيويين ، ليست ابداً شيئاً تحت سيطرتنا الفردية بشكل كامل . بل على النقيض ، وكما رأينا ، فإن اللغة هى ما يقسمنا داخليا ، بدل أن تكون اداة نكون قادرين بثقة على استخدامها . ان اللغة دائما تسبقنا فى الوجود : أنها دوما « فى مكانها » بالفعل ، منتظرة أن تحدد لنا أماكننا نحن داخلها . إنها جاهزة وفى انتظارنا شأنها شأن أبوينا ، ولن نتملكها تماما أبداً أو نخضعها لغاياتنا الخاصة ، مثلما لن نستطيع أبداً أن ننفض عنا الدور المسيطر الذى يلعبه آباؤنا فى تأسيسنا . اللغة ، اللا وعى ، الأبوان ، النظام الرمزى : هذه المصطلحات ليست مترادفة تماما عند لاكان ، لكنها وثيقة التحالف . وأحيانا ما يتحدث عنها على إنها « الآخر » على إنها ذلك الذى ، على غرار اللغة ، يكون دائما خارجنا وسوف يفلت منا دوماً ، ذلك الذى جاء بنا إلى الوجود كذوات فى المقام الأول لكنه دوماً يفلت من قبضتنا . لقد رأينا أن رغبتنا اللا وعية ، بالنسبة للاكان ، موجهة نحو هذا الآخر ، فى شكل واقع نهائى الاشباع لا يمكننا أن نناله أبداً ، لكنه صحيح بالنسبة للاكان أن رغبتنا دائما ما نتلقاها من الآخر أيضاً على نحو ما . إننا نرغب فيما يرغبه لنا الآخرون بصورة لا واعية - والدانا ، على سبيل المثال ، ولا يمكن للرغبة أن تحدث الا لأننا مشتبكون فى علاقات لغوية ، وجنسية ، واجتماعية - كل مجال « الآخر » - تولدها .

إن لاكان نفسه لا يهتم كثيراً بالمغزى الاجتماعى لنظرياته ، وهو لا « يحل » بالتأكيد مشكلة العلاقة بين المجتمع واللا وعى . الا أن الفرويدية ككل تمكننا فعلا من طرح هذا السؤال ، وأود الآن أن أفحصه على أساس مثال أدبى عينى ، هو رواية د. هـ لورنس D. H. Lawrance **ابناء وعشاق** Sons and Lovers. حتى النقاد المحافظون ، الذين يشكون فى أن عبارات من قبيل « عقدة أوديب » هى رطانة غريبة ، يعترفون أحيانا بأن ثمة شيئا يعمل فى هذا النص يشبه بدرجة ملحوظة دراما فرويد الشهيرة . (من المثير للاهتمام ، بالمناسبة ، كيف يبدو النقاد ذوى العقلية المحافظة راضين تماما باستعمال رطانة من قبيل « الرمز » و « المفارقة الدرامية » و « كثيف النسيج » بينما يظلون مقاومين بشكل غريب لمصطلحات من قبيل « الدال » و « الازاحة عن المركز ») . فى وقت كتابة **ابناء وعشاق** ، كان لورنس ، بقدر علمنا ، يعرف شيئا عن عمل فرويد نقلا عن زوجته الألمانية فريدا ، لكن لا يبدو أن ثمة دليلا على أنه كان مطلعا عليه بشكل مباشر أو مفصل ، وهى حقيقة يمكن اعتبارها تأكيداً مستقلا مدهشا لمذهب فرويد . لأن من المؤكد أن **ابناء وعشاق** ، دون أن تبدو واعية بذلك على الاطلاق ، هى رواية أوديبية بعمق : إذ أن بول موريل Paul Morel الذى ينام فى فراش واحد مع أمه ، يعاملها برقة عاشق ويشعر بعداء شديد تجاه أبيه ، وينمو ليصبح موريل الرجل ، غير القادر على الحفاظ على علاقة متحققة مع امرأة ، وفى النهاية يحقق افلاتا ممكنا من هذا الشرط بقتل أمه فى فعل ملتبس ، من الحب ، والانتقام ، وتحرير الذات . والسيدة موريل ، بدورها ، تغار من علاقة بول مع ميريام Miriam ، وتتصرف كعشيقة منافسة . ويرفض بول ميريام من أجل أمه ، لكنه برفضه لميريام فانه بصورة لا واعية يرفض أمه فيها ، فيما يشعر بأنه تملكية ميريام الروحية الخانقة .

الا أن تطور بول السيكولوجى لا يجرى فى فراغ اجتماعى . فوالده ، والتر موريل Walter Morel عامل منجم ، بينما أمه من طبقة اجتماعية أعلى قليلا . وتأخذ السيدة موريل على عاتقها إلا يتبع بول والده إلى المنجم ، وتريده أن يتولى وظيفة كهنوتية بدلا من ذلك . وهى نفسها تبقى فى المنزل كربة منزل : وترتيبة عائلة آل موريل جزء مما يعرف بإنه « التقسيم الجنسى للعمل » ، الذى يأخذ فى المجتمع الرأسمالى شكل الأب الذى يستخدم كقوة عمل فى العملية الانتاجية بينما تترك الأم لتقدم « الزاد » المادى والعاطفى له ولقوة عمل

المستقبل (الأطفال) . وغربة السيد موريل عن الحياة العاطفية المكثفة فى المنزل ترجع جزئيا إلى هذا التقسيم الاجتماعى ـ وهو تقسيم يستلبه من أطفاله ، ويجعلهم أقرب عاطفيا إلى الأم . وإذا كان عمل الأب ، مثلما فى حالة والتر موريل ، مجهداً وقمعيا بشكل خاص ، فمن المرجح أن يتضاءل دوره فى العائلة بدرجة أكبر : إذ يدفع موريل إلى الاقتصار على اقامة الاتصال الانسانى مع أطفاله من خلال مهاراته العملية الخاصة بالمنزل . وفضلا عن ذلك ، فإن افتقاره إلى التعليم ، يجعل من الصعب عليه أن يعبر عن مشاعره ، وهى حقيقة تزيد المسافة بينه وبين عائلته إلى مدى أبعد . وتساعد الطبيعة المرهقة ، الفظة الانضباط ، لعملية العمل على أن تخلق فيه حدة طبع منزلية وعنف يدفع الأطفال أعمق إلى أحضان أمهم ، ويستثير فيها تملكا غيوراً لهم . ولكى يوازن وضعه الدونى فى العمل ، يكافح الأب لفرض سلطة ذكر تقليدية فى المنزل ، وبذلك يزيد من غربة الأطفال عنه .

وفى حالة الزوجين موريل ، يزداد تعقيد هذه العوامل الاجتماعية ، بالتمايز الطبقى بينهما . إذ يتميز موريل بما تعتبره الرواية سمات بروليتارية مميزة هى الجلافة ، والجسمانية ، والسلبية : ان **أبناء وعشاق** تصور عمال المناجم على أنهم كائنات من العالم السفلى تحيا حياة الجسم لا العقل . وهذا تصوير غريب ، إذ فى عام ١٩١٢ ، العام الذى أنهى فيه لورنس الكتاب ، شن عمال المناجم أضخم أضراب شهدته بريطانيا حتى ذلك الحين . وبعد عام واحد ، فى عام نشر الرواية ، كانت نتيجة أسوأ كارثة مناجم خلال قرن كامل مجرد غرامة تافهة لادارة مهملة إهمالا جسيما ، وبدت فى الهواء فى كل مكان نذر الحرب الطبقية فى جميع أرجاء مناجم الفحم البريطانية . هذه التطورات ، بكل ما تحمله من وعى سياسى حاد وتنظيم معقد ، لم تكن من عمل حمقى بلا عقل . اما السيدة موريل (وربما كان مما له مغزى أننا لا نميل إلى استخدام اسمها الأول) فتنحدر من الطبقة المتوسطة الدنيا ، حسنة التعليم بدرجة معقولة ، وبارعة ، وذات عزيمة . ومن ثم فإنها ترمز إلى ما قد يأمل فى تحقيقه بول اليافع ، الحساس ، الفنى النزعة : فتحوله العاطفى من الأب اليها هو ، بشكل لا ينفصم ، تحول عن العالم البائس ، الاستغلالى لمناجم الفحم صوب حياة الوعى المتحرر . وما يفترض أنه التوتر المأساوى الذى يجد بول نفسه عندئذ واقعا فى أحبولته ، والذى يكاد يدمره ، ينبع من حقيقة أن أمه

ـ نفس مصدر الطاقة الذى يدفعه بطموح إلى ما هو أبعد من المنزل وفوهة المنجم ـ هى فى نفس الوقت القوة العاطفية العاتية التى تشده إلى الوراء .

لا حاجة ، إذن ، لأن تصبح القراءة التحليلية ـ النفسية للرواية بديلا عن التفسير الاجتماعى لها . أننا ، بالاحرى ، نتحدث عن جانبين أو وجهين لوضع انسانى واحد . وبامكاننا أن نناقش صورة بول « الضعيفة » لأبيه والصورة « القوية » لأمه بكلا العبارات الأوديبية والطبقية ، يمكننا أن نرى كيف أن العلاقات الانسانية بين أب غائب ، عنيف ، وأم طموحة ، متطلبة عاطفياً وبين طفل حساس قابلة للفهم بالنسبة للعمليات اللا واعية وكذلك بالنسبة لعلاقات وقوى اجتماعية معينة . (وبالطبع ، فإن بعض النقاد لن يجدوا أيا من المقاربتين مقبولة ، وسيختارون قراءة « انسانية » للرواية بدلا منهما . وليس من السهل ، معرفة ما هو هذا « الانسانى » ، الذى يستبعد الأوضاع الحياتية العينية للشخصيات ، وظائفهم وتواريخهم ، الدلالة العميقة لعلاقاتهم وهوياتهم الشخصية ، ونشاطهم الجنسى وما إلى ذلك .) الا أن هذا كله مازال قاصراً على ما يمكن تسميته « تحليل المضمون » ، وينظر إلى ما قال وليس إلى كيفية قوله ، إلى « التيمة » وليس إلى « الشكل » . لكن بإمكاننا أن نحمل هذه الاعتبارات إلى « الشكل » نفسه ـ إلى أمور من قبيل كيف تنقل الرواية وتُبنين حكايتها ، كيف ترسم الشخصيات ، وأى وجهة نظر قصصية تتبنى . ويبدو بديهيا ، مثلا ، أن النص نفسه يتوحد مع ، ويدعم ، وجهة نظر بول الخاصة ، وذلك بدرجة كبيرة ، لكن ليس بشكل كامل بأية حال : فحيث أن القصة ترى أساسا من خلال عينية ، فليس لدينا مصدرٌ شهادة حقيقى سواه . وبينما يتقدم بول إلى صدارة القصة ، يتراجع أبوه إلى الخلفية . كذلك فإن الرواية عموما أكثر « داخلية » فى معالجتها للسيدة موريل مما هى بالنسبة لزوجها ، وفى الحقيقة ، فإننا قد نجادل بأنها منظمة بطريقة تميل إلى تسليط الضوء عليها وجعله فى الظلام ، وهى أداة شكلية تدعم وجهات نظر البطل الخاصة . وبعبارة أخرى ، فإن نفس الطريقة التى تتبنين بها القصة ، تتآمر بدرجة معينة مع لا وعى بول الخاص : فليس من الواضح لنا ، مثلا ، ما إذا كانت ميريام كما تقدم فى النص ، من وجهة نظر بول الخاصة إلى حد كبير ، تستحق فعلا نفاذ الصبر المزعج الذى تثيره فيه ، وقد كان لدى كثير من القراء احساس قلق بأن الرواية « جائرة » تجاهها بطريقة ما . (وقد شاركت ميريام

الواقعية ، جيسى تشيمبرز Jessie Chambers بحرارة فى هذا الرأى ، لكن هذا لا يقدم ولا يؤخر بالنسبة لغرضنا الحالى) . لكن كيف لنا أن نكسب هذا الاحساس بالظلم قيمة ، طالما كانت وجهة نظر بول الخاصة هى التى « تحتل مكان الصدارة » بشكل متسق باعتبارها مصدرنا للدلائل التى يفترض أنها موثوقة ؟

ومن جهة أخرى ، هناك جوانب من الرواية يبدو أنها تسير فى اتجاه معاكس لهذا التقديم « المُغرض » فكما عبر هـ . م. دالسكى H. M. Daleski بطريقة متفهمة فإن : « وزن التعليق العدائى الذى يوجهه لورنس ضد موريل يوازنه التعاطف اللا واعى الذى يقدم به دراميا ، بينما الحفاوة المكشوفة بالسيدة موريل تعاكسها خشونة شخصيتها فى الفعل »[٤] . بالعبارات التى استخدمناها عن لاكان ، فإن الرواية لا تقول بالضبط ما تعنيه أو تعنى ما تقوله . وهذا نفسه يمكن وضعه فى الحسبان جزئيا بعبارات التحليل النفسى : فعلاقة الطفل الأوديبية بأبيه علاقة ملتبسة ، لأن الأب محبوب وفى نفس الوقت مكروه بطريقة لا واعية بوصفه غريماً ، وسوف يسعى الطفل لحماية الأب من العدوانية اللا واعية لديه تجاهه . الا أن سببا آخر لهذا الالتباس ، هو أن الرواية ترى جيداً جداً على أحد المستويات أن بول رغم أنه لابد أن يرفض عالم عمال المناجم الضيق العنيف من أجل مشروعه للدخول فى وعى الطبقة المتوسطة ، فإنَ هذا الوعى لا يجب الاعجاب به تماما بأية حال . ففيه الكثير مما هو تسلطى وينفى الحياة مثلما فيه ما هو قيم ، كما يمكننا أن نرى فى شخصية السيدة موريل ، أن والتر موريل ، هكذا يخبرنا النص ، هو الذى « أنكر الرب الذى بداخله » ، لكن من الصعب أن نشعر أن هذا الاقحام الثقيل من جانب المؤلف . مع كونه جديا ومتطفلا ، يستحق العناء فعلاً . لأن نفس الرواية التى تخبرنا بهذا ترينا العكس كذلك ، . فهى ترينا الطرق التى يظل بها موريل حيا فعلا ، ولا يمكنها منعنا من رؤية كيف أن خفوته يرتبط بدرجة كبيرة بنفس تنظيمها القصصى ، وهى تتحول ، كما هى الحال ، عنه إلى ابنه ، وهى ترينا أيضاً ، عن قصد أو عن غير قصد ، أن موريل حتى لو كان فعلا قد « أنكر الرب الذى بداخله » فإن اللوم لا يقع عليه فى النهاية بل على الراسمالية الضارية التى لا تجد له استخداما أفضل من كونه ترسا فى عجلة الانتاج . وبول نفسه ، بكل عزمه على انتزاع نفسه من عالم الأب ، لا يمكنه أن

يواجه هذه الحقائق ، وكذلك لا تستطيع الرواية أن تفعل ، صراحة : إن لورنس وهو يكتب ابناء وعشاق لم يكن يكتب فقط عن الطبقة العاملة بل كان كذلك يكتب طريق خروجه منها . لكن فى حوادث موحية من قبيل التئام الشمل الاخير بين باكستر دوز Baxter Daues (وهو الشخصية الموازية لموريل من نواح معينة) وبين زوجته الغريبة كلارا Clara تقوم الرواية « بشكل لا واع » بالتعويض عن رفعها لمنزلة بول (الذى تظهره هذه الحادثة فى ضوء أكثر سلبية) على حساب والده . الا أن تعويض لورنس النهائى عن موريل سيكون ميللورز Mellars البطل « الانثوى » ورغم ذلك فهو بطل مذكر قوى فى عشيق الليدى تشاترلى Lady Chatterleys Lover أن بول لا تسمح له الرواية ابداً بأن يعبر عن نوع النقد الكامل ، المر لتملكية أمه التى يبدو أن بعض الدلائل « الموضوعية » تشير اليها ، ورغم ذلك فان الطريقة التى يجرى بها إضفاء الطابع الدرامى فعليا على العلاقة بين الأم والأبن تسمح لنا برؤية لماذا يجب أن يكون الأمر كذلك .

بقراءة ابناء وعشاق وعيننا على هذه الجوانب للرواية ، فإننا نبنى ما يمكن أن نطلق عليه اسم « نص ـ باطن » Sub - Text للعمل ـ نص يجرى ضمنها ، مرئى عند نقاط « اعراضية » Symptomatic معينة للالتباس ، والمراوغة أو الافراط فى التوكيد ، وبامكاننا نحن كقراء أن « نكتبه » حتى لو لم تفعل الرواية نفسها . وكل الأعمال الادبية تحتوى على واحد أو أكثر من هذه النصوص الباطنة ، وثمة معنى يمكن به الحديث عنها على أنها « لا وعى » العمل ذاته . ان استبصارات العمل ، مثلما الحال مع كل كتابه ، عميقة الارتباط بالجوانب التى يعمى عنها : إن ما لايقوله ، وكيف لا يقوله ، قد لا يقل اهمية عما يعُبِّر عنه ، فما يبدو غائبا ، أو هامشيا ، أو متضارب المشاعر فيه قد يقدم مفتاحا محوريا لمعانيه . ونحن لا نرفض ببساطة أو نقلب « ما تقوله الرواية » . مجادلين مثلا ، بإن موريل هو البطل الحقيقى وأن زوجته هى الشخصية الشريرة . فوجهة نظر بول ليست غير ذا قيمة هذا ببساطة : فلا وجه للمقارنة بين أمه كمصدر أشد ثراءً للتعاطف من أبيه فى الحقيقة . إننا، بالأحرى ، ننظر فيما لابد لتلك التقريرات أن تخرسه أو تكبته بصورة حتمية ، ونفحص الطرق التى لا تكون بها الرواية متطابقة تماما مع نفسها . ان النقد التحليلى ـ النفسى ، بعبارة أخرى ، بامكانه أن يفعل أكثر من

تصيد رموز القضيب : إذ ان باستطاعته أن يقول لنا شيئا عن كيفية تشكل النصوص الأدبية فعليا ، وأن يكشف لنا شيئا من معنى هذا التشكل .

* * *

يمكن تقسيم النقد الأدبى التحليلى ـ النفسى بشكل واسع إلى أربعة أنواع ، تعتمد على ما تأخذه كموضوع لاهتمامها . إذ يمكنه أن يهتم بـ **مؤلف** author العمل أو بـ **مضامين** العمل ، أو بـ **بنائه الشكلى** ، أو بـ **القارىء** . وقد كان معظم النقد التحليلى ـ النفسى من النوعين الأولين ، الذين هما فى الحقيقة الأكثر محدودية واشكالية . فالتحليل النفسى للمؤلف هو أمر تخمينى ، ويقع فى نفس نوع المشكلات التى فحصناها عند مناقشة علاقة « قصد » المؤلف بالأعمال الأدبية . أما التحليل النفسى للـ « مضمون » ـ التعليق على الدوافع اللا واعية للشخصيات ، أو على الدلالة التحليلية ـ النفسية للأشياء أو الأحداث فى النص ـ فله قيمة محدودة ، لكنه ، على طريقة المطاردة سيئة الصيت لرمز القضيب ، غالبا ما يكون اختزاليا . وكانت مغامرات فرويد القليلة فى مجال الأدب تندرج أساسا فى هذين النمطين . فقد كتب كراسة رائعة عن ليوناردو دافينشى Leonardo da Vinci ومقالا عن تمثال « موسى » لميكلانجلو Michelangelo وبعض التحليلات الأدبية ، خصوصا عن رواية قصيرة بقلم الكاتب الألمانى فيلهلم ينسين Wilhelm Jensen بعنوان جراديفا Graduia هذه المقالات إما أنها تقدم تقريرا تحليليا ـ نفسيا عن المؤلف نفسه كما يتبدى فى عمله ، أو تفحص اعراض اللا وعى فى الفن كما يفعل المرء فى الحياة . وفى كلتا الحالتين ، فان « مادية » العمل الفنى ذاته ، تكوينه الشكلى النوعى ، يميل إلى أن يلقى الاغفال .

ويعادل ذلك فى عدم كفايته رأى فرويد المشهور فى الفن : مقارنته له بالعصاب(٥) . وما عناه بذلك هو أن الفنان ، مثل العصابى ، يلقى الاضطهاد من جانب احتياجات غريزية قوية بشكل غير عادى تقوده إلى التحول عن الواقع إلى الفانتازيا . الا أن الفنان ، على خلاف غيره من الفانتازيين ، يعرف كيف يعمل على ، ويشكل ، ويلطف احلام يقظته الخاصة بطرق تجعلها مقبولة للآخرين ـ لأننا ، لكوننا أنانيين غيورين ، نميل فى رأى فرويد إلى اعتبار أحلام يقظة الآخرين منفرة . والأمر المحورى لهذا التشكيل والتلطيف هو قوة الشكل

الفنى ، التى تقدم للقارىء أو المشاهد ما يسميه فرويد « اللذة ـ التمهيدية » Fore - pleasure التى تحدث استرخاء فى دفاعاته ضد تحقيق رغبات الآخرين وبذلك تتيح له أن يرفع كبته لبرهة قصيرة ويجنى لذة محرمة من عملياته هو اللا واعية . ونفس الشىء يصدق تقريباً على نظرية فرويد فى النكات ، فى **النكات وعلاقتها باللا وعى** (١٩٠٥) : Jokes and Their Relation to the Unconscious فالنكات تعبر عن دافع عدوانى أو ليبيدى محظور عادة ، لكن ذلك يصبح مقبولا اجتماعيا عن طريق « شكل » النكتة ، عن طريق بديهتها وتلاعبها اللفظى .

إذن ، فمسائل الشكل تدخل فعلا فى تأملات فرويد عن الفن ، لكن صورة الفنان كعصابى هى بلا شك صورة مفرطة التبسيط ، انها كاريكاتير المواطن المتماسك عن الرومانسى الشارد الذهن ، الذى أصابه مس القمر* . وما يفوق ذلك ايحاء بكثير بالنسبة لنظرية أدبية تحليلية ـ نفسية هو تعليق فرويد فى رائعته ، **تفسير الأحلام** (١٩٠٠) The Interpreatien of Dreans حول طبيعة عملية الحلم . بالطبع فإن الأعمال الأدبية تتضمن جهداً واعيا ، بينما لا تفعل الأحلام : وبهذا المعنى فانها تشبه الاحلام أقل مما تشبه النكات . لكن مع ابقاء هذا التحفظ فى ذهننا ، فإن ما يجادل به فرويد فى كتابه بالغ الدلالة . ان « المواد الخام » للحلم ، أى ما يسميه فرويد « مضمونه الكامن » latent centent هى رغبات لا واعية ، ومثيرات جسدية أثناء النوم ، وصور جمعت من خبرات النهار السابق ، لكن الحلم نفسه هو نتاج تحويل مكثف لهذه المواد ، يعرف بأنه « عمل الحلم »dream - wark وقد ألقينا بالفعل نظرة على آليات عمل الحلم : انها تقنيات اللا وعى فى تكثيف وازاحة مواده ، مقترنة بايجاد طرق مفهومة لتقديمها . والحلم الذى ينتجه هذا الجهد ، الحلم الذى نتذكره فعلا ، يسميه فرويد « المضمون الظاهر » manifest cantent أن الحلم ، اذن ، ليس مجرد « التعبير » عن أو « اعادة انتاج » اللا وعى : فبين اللا وعى والحلم الذى نحلمه ، تدخلت عملية « انتاج » أو تحويل . ويعتبر فرويد أن « جوهر » الحلم ليس هو المواد الخام أو « المضمون الكامن » ، بل عمل الحلم نفسه : وهذه « الممارسة » هى

---

* نوع من الجنون ينسبه الخيال الشعبى إلى القمر ويرتبط بدورة القمر ـ م

موضوع تحليله . واحدى مراحل عمل الحلم ، المعروفة باسم « المراجعة الثانوية » secandary revisian تتكون من اعادة تنظيم الحلم بحيث تقدمه فى شكل حكاية متسقة ومفهومة نسبيا . ان المراجعة الثانوية تضفى النسقية على الحلم ، وتملأ فجواته ، وتلطف تناقضاته ، وتعيد تنظيم عناصره العشوائية إلى امثولة أكثر تماسكا .

وأغلب نظرية الادب التى فحصناها حتى الآن فى هذا الكتاب يمكن اعتبارها شكلا من « المراجعة الثانوية » للنص الأدبى . ففى سعيها الحوازى للوصول إلى « الهارمونية » و« التماسك » و« البنية العميقة » أو « المعنى الجوهرى » ، تملأ تلك النظرية فجوات النص وتلطف من تناقضاته ، مستأنسة جوانبه المتنافرة ونازعة فتيل تضارباته . وهى تفعل ذلك ، إذا شئت القول ، حتى يصبح النص أكثر سهولة فى « الاستهلاك » ـ حتى يمهد الطريق للقارىء الذى لن تُكدره أية مخالفات غير مشروحة . وكثير من الدراسة الأدبية بوجه خاص مكرسة باصرار لهذا الغرض ، فهى « تحل » الالتباسات برشاقة وتحدد النص للفحص السلس من جانب القارىء . وهناك مثال متطرف لهذه المراجعة الثانوية ، رغم أنه مثال ليس غير نمطى تماما بالنسبة لكثير من التفسير النقدى ، الا وهو نوع التقرير عن قصيدة ت. س. اليوت **الأرض الخراب** الذى يقرأ القصيدة على أنها قصة فتاة صغيرة ركبت الزلاجة مع عمها الارشيدوق ، وغيرت جنسها بضع مرات فى لندن ، واشتبكت فى بحث عن الكأس المقدسة وانتهى بها الأمر بأن وقفت تصطاد متجهمة على حافة سهل قفر . لقد تم ترويض المواد المتباينة ، المنقسمة لقصيدة اليوت إلى حكاية متماسكة ، وتوحيد الذوات الانسانية المبعثرة للعمل فى أنا واحدة .

كذلك يميل جزء كبير من النظرية الأدبية التى ألقينا عليها نظرة إلى النظر إلى العمل الأدبى بوصفه « تعبيرا » أو « انعكاسا » للواقع : انه يمثل الخبرة الانسانية ، أو يجسد قصد المؤلف ، أو تعيد بنياته إنتاج بنيات العقل الانسانى . وبالمقابل ، فان عرض فرويد للحلم يمكننا من رؤية العمل الأدبى ليس كانعكاس بل كشكل من الانتاج . فمثل الحلم ، يأخذ العمل « موادا خاما » معينة ـ اللغة ، النصوص الأدبية الاخرى ، طرق ادراك العالم ـ ويحولها بواسطة تقنيات معينة إلى منتج . والتقنيات التى يتم بها هذا الانتاج هى مختلف الأدوات التى نعرفها بأنها « الشكل الأدبى » . وخلال العمل على

مواده الأولية ، يميل النص الأدبى إلى اخضاعها لشكله الخاص من المراجعة الثانوية : وما لم يكن نصا « ثوريا » صحوة فينيجان » Fennegans Wake ، فسوف يحاول تنظيمها إلى كل متماسك بدرجة معقولة ، وقابل للاستهلاك ، حتى لو لم ينجح دائما ، مثلما الحال مع **أبناء وعشاق** . لكن ، مثلما يمكن تحليل ، وفك رموز ، وتفكيك نص ـ الحلم بطرق تكشف عن بعض من العمليات التى نتج بواسطتها ، فكذلك يمكن بالنسبة للعمل الأدبى . فالقراءة الساذجة للأدب قد تكتفى بالناتج النصى نفسه ، مثلما أنصت لتقريرك الأسر عن حلم دون أن أكلف نفسى عناء المزيد من تمحيصه . وبالمقابل ، فان التحليل النفسى ، بعبارة أحد مفسريه ، هو « تأويل للشك » : فاهتمامه ليس مجرد « قراءة نص » اللا وعى ، بل كشف العمليات ، عمل الحلم ، الذى أنتج بواسطته ذلك النص . ولكى يفعل ذلك ، فانه يركز بوجه خاص على ما أطلق عليه المواضع « الاعراضية » فى نص ـ الحلم ـ التحريفات ، والالتباسات ، وضروب الغياب ، والحذف التى يمكن أن تقدم وسيلة قيمة بشكل خاص للوصول إلى « المضمون الكامن » ، أو الدوافع اللا واعية ، التى دخلت فى تكوينه . والنقد الأدبى ، كما رأينا فى حالة رواية لورنس ، يمكن أن يفعل شيئا مماثلا : إذ أنه بالالتفات إلى ما قد يبدو أنه مراوغات ، ومشاعر متضاربة ، ونقاط كثافة فى القصة ـ الكلمات التى ينطق بها ، والكلمات التى تقال بتكرار غير عادى ، وازدواجات وهفوات اللغة ـ يمكنه أن يبدأ فى الغوض خلال طبقات المراجعة الثانوية ويكشف شيئا من « النص ـ الباطن » الذى ، مثل رغبة لا واعية ، يخفيه العمل ويكشفه فى آن واحد . يمكنه ، بعبارة أخرى ، أن يهتم ليس فقط بما يقوله العمل ، بل كذلك بالكيفية التى **يعمل** بها [٦] .

وقد تابع بعض النقد الأدبى الفرويدى هذا المشروع الى مدى معين . فهى كتابه **ديناميات الاستجابة الأدبية**(١٩٦٨) The Dynanics of Literary Respanse يرى الناقد الأمريكى نورمان ن. هولاند Narman N. Halland مقتفيا أثر فرويد ، أن الأعمال الأدبية تحرك فى القارىء تفاعلا للخيالات اللا واعية وللدفاعات الواعية ضدها . ويكون العمل ممتعا لأنه ، بوسائل شكلية ملتوية ، يحول أعمق مخاوفنا ورغباتنا إلى معان مقبولة اجتماعيا . وما لم « يلطف » هذه الرغبات عن طريق لغته وشكله ، متيحا لنا تمكنا كافيا منها ودفاعا كافيا ضدها ، فسوف يصبح غير مقبول ، لكنه

سيصبح كذلك أيضا إذا اكتفى بتدعيم جوانب كبتنا . وهذا ، من الناحية الفعلية ، لا يعدو كثيراً أن يكون اعادة صياغة بقناع فرويدى للتعارض الرومانسى القديم بين المضمون المضطرب وبين الشكل المتناغم . أما الشكل الأدبى بالنسبة للناقد الأمريكى سيمون ليسر Simon Lesser فى كتابه الفن القصصى واللا وعى (١٩٥٧) Fiction andthe Unconscious فله « تأثير مطمئن » يقاوم القلق ويحتفى بالتزامنا بالحياة ، والحب ، والنظام . ومن خلاله ، طبقا لليسر ، فاننا « نكرم الأنا الأعلى » . لكن ماذا عن الأشكال الحداثية التى تنسف النظام ، وتخرب المعنى ، وتفجر ثقتنا بالنفس ؟ هل الأدب مجرد علاج ؟ يوحى عمل هولاند المتأخر بأنه يعتقد ذلك : فكتابه خمسة قراء يقراون (١٩٧٥) Fiue Readers Reading يفحص الاستجابات اللاوعية للقراء تجاه النصوص الأدبية لكى يرى كيف يعدل هؤلاء القرأء هوياتهم خلال عملية التفسير، الا أنهم بذلك يكتشفون وحدة مطمئنة فى أنفسهم . ان اعتقاد هولاند بأن من الممكن أن نجرد من حياة فرد « جوهرا ثابتا » للهوية الشخصية يدرج عمله ضمن ما يسمى باسم « سيكولوجيا ـ الأنا »ego - psychology الأمريكية ـ وهى طبعة مستأنسة من الفرويدية تصرف الانتباه عن « الذات المنقسمة » للتحليل النفسى الكلاسيكى وتسلطه بدلا من ذلك على وحدة الأنا . انها سيكولوجيا تهتم بكيفية توافق الذات مع الحياة الاجتماعية : فمن خلال التقنيات العلاجية ، تتم « مواءمة » الفرد فى دوره الطبيعى ، الصحى كادارى طموح لديه الماركة المناسبة للسيارة ، وتجرى « معالجة » أى سمات مزعجة من شخصيته يمكن أن تنحرف عن هذه القاعدة . مع هذا النوع من السيكولوجيا ، فإن الفرويدية التى بدأت كفضح وتحد لمجتمع الطبقة المتوسطة تصبح طريقة لتأكيد قيمها .

وهناك ناقدان أمريكيان مختلفان مدينان لفرويد هما كينيث بيرك Kenneth Burke الذى يمزج توفيقيا بين فرويد ، وماركس ، واللغويات لينتج رؤيته الموحية للعمل الأدبى بوصفه نوعاً من الفعل الرمزى ، وهارولد بلوم Harold Bloom الذى استخدم عمل فرويد ليدشن واحدة من أكثر النظريات الأدبية جسارة خلال العقد الماضى . وما يفعله بلوم ، من النلاحية الفعلية ، هو أنه يعيد كتابة التاريخ الأدبى على أساس عقدة أوديب . فالشعراء يعيشون فى قلق فى ظل شاعر « قوى » جاء قبلهم ، مثلما يضطهد الابناء من جانب آبائهم ،

وأى قصيدة معينة يمكن أن تقرأ بوصفها محاولة للافلات من « قلق النفوذ » هذا ، عن طريق اعادة صياغتها المنهجية لقصيدة سابقة . والشاعر ، أسير خصومته الأوديبية لـ « سلفه » الذى يخصيه ، سيسعى إلى تجريد هذه القوة من سلاحها عن طريق النفاذ اليها من الداخل ، بالكتابة بطريقة تراجع ، وتزيح ، وتعيد صياغة القصيدة السلف : بهذا المعنى يمكن قراءة كل القصائد باعتبارها كتابة لقصائد أخرى ، وبذلك فإنها « اساءة قراءات » أو « اساءة تقديرات » لها ، محاولات لصد قوتها الساحقة حتى يمكن للشاعر أن يفسح مجالا لأصالته التخيلية الخاصة . وكل شاعر هو شاعر « متأخر » ، هو الأخير ضمن تقليد ؛ والشاعر القوى هو ذلك الذى يتمتع بشجاعة الاقرار بهذا التأخر ويشرع فى تدمير سلطة سلفه . وأى قصيدة ، فى الحقيقة ، لا تعدو أن تكون ذلك التدمير ـ انها سلسلة من الأدوات ، يمكن النظر اليها على أنها استراتيجيات بلاغية وكذلك آليات دفاع تحليلية ـ نفسية ، لهدم وتجاوز قصيدة أخرى . ان معنى القصيدة هو قصيدة أخرى .

تمثل نظرية بلوم الأدبية عودة عاطفية ، متحدية إلى « التقاليد الرومانسية البروتستانتية من سبنسر وميلتون إلى بليك ، وشيللى ، وييتس ، وهى تقاليد عزلتها السلالة المحافظة الانجلو ـ كاثوليكية (دون ، وهربرت ، وبوب ، وجونسون ، وهو بكينز) التى وضع خطوطها التفصيلية اليوت ، وليفيز وأتباعهما . هذه النزعة الفردية الرومانسية الشجاعة تتعارض بعنف مع الروح العام Ethos التشككى ، المناهض للانسانية لعصر التفكيك ، وقد دافع بلوم فى الحقيقية عن قيمة « الصوت » والعبقرية الشعريين الفرديين ضد زملائه اتباع ديريدا فى ييل (هارتمان ، دى مان ، هيلليس ميللر) . وأمله هو أن ينتزع من بين براثن نقد تفكيكى يحترمه من نواح معينة ، أن ينتزع انسانية رومانسية تعيد اقرار المؤلف ، والقصد ، وسلطة الخيال . هذه الانسانية ستشن الحرب على « العدمية اللغوية الهادئة » التى يتبينها بلوم عن حق فى جانب كبير من التفكيك الأمريكى ، متحولة عن مجرد الفك الذى لا ينتهى للمعانى المحددة إلى رؤية للشعر بوصفه ارادة وتوكيداً انسانيين . والنغمة العسيرة ، القتالية ، المبشرة بنهاية العالم لكثير من كتاباته ، مع توليدها غير المألوف لمصطلحات سرية esoteric هى شاهد على الاجهاد واليأس الذى يتخلل هذا المشروع . ان نقد بلوم يكشف بعنف مأزق الانسانى

الليبرالى أو الرومانسى الحديث ـ حقيقة أنه ، من جهة ، لم يعد ممكنا الرجوع إلى ايمان انسانى هادىء ، ومتفائل بعد ماركس ، وفرويد ، وما بعد ـ البنيوية ، لكن ، من جهة أخرى ، فإن أى نزعة انسانية قد تلقت ، مثل انسانية بلوم ، الضغوط المضنية لتلك المذاهب ، من المحتم لها أن تعرضها تلك المذاهب لمساومة وعدوى قاتلتين . ان معارك بلوم الملحمية فى سبيل العمالقة الشعريين تحتفظ بالبهاء النفسى لعصر ما قبل ـ الفرويدية ، لكنها قد فقدت براءتها : انها مشاحنات عائلية ، مشاهد احساس بالذنب ، والحسد ، والقلق ، والعدوان . وما من نظرية أدبية انسانية تتجاهل تلك الحقائق يمكنها أن تقدم نفسها على انها « حديثة » على نحو ذائع الشهرة على الاطلاق ، لكن أى نظرية من هذا القبيل تضم إلى ركبها تلك الحقائق من المقدور لها أن تجدها قد هدأت من روعها وأفسدتها إلى الدرجة التى تصبح فيها قدرتها الخاصة على الاثبات أرادية بشكل مختبل تقريبا . أن بلوم يتقدم منحدراً على درب غواية التفكيك الأمريكى بما يكفى لجعله لا يستطيع معاودة التسلق إلى ما هو انسانى على نحو بطولى الا بمناشدة نيتشوية لـ « ارادة القوة » و « ارادة الاقناع » للخيال الفردى الذى من المقدور له أن يظل عشوائيا وايمانيا . فى هذا العالم البطريركى المغلق من الاباء والأبناء ، يتمحور كل شىء بضجيج بلاغى متزايد حول السلطة ، والصراع ، وقوة الارادة ، والنقد نفسه بالنسبة لبلوم شكل من الشعر بقدر ما تكون القصائد نقداً أدبيا ضمنيا لقصائد أخرى ، وكون قراءة نقدية « تنجح » ليس فى النهاية مسألة تخص قيمة الصدق فيها على الاطلاق ، بل مسألة القوة البلاغية للناقد نفسه . إنها النزعة الانسانية عند حدودها القصوى ، لا تقوم على أساس سوى ايمانها اليقينى ذاته ، وضائعة بين نزعة عقلانية فقدت مصداقيتها من جهة ، ونزعة شك لا تحتمل من جهة أخرى .

* * *

ذات يوم ، بينما كان فرويد يراقب حفيده وهو يلعب فى عربته ، لاحظ أنه يلقى بلعبة خارج العربة وهو يتعجب قائلا فورت !Fort (مضى) ثم يجذبها من جديد بخيط وهو يصيح دا ! Da (هنا) . لعبة فورت ـ دا الشهيرة هذه ، فسرها فرويد فى ما وراء مبدأ اللذة (١٩٢٠) Beyond the

Pleasure Principle على أنها سيطرة الطفل الرمزية عى غياب أمه ، لكن من الممكن قراءتها أيضا على أنها الومضات الأولى للقص . فربما كانت فورت ـ دا اقصر قصة يمكننا تخيلها : شيء قد ضاع ، ثم تمت استعادته . لكن حتى أكثر القصص تعقيداً يمكن قراءتها على أنها تنويعات على هذا النموذج : فمنظومة القص الكلاسيكى هى أن ترتيبة أصلية تختل ثم تستعاد فى النهاية . من وجهة النظر هذه ، يكون القص مصدراً للعزاء : فالأشياء المفقودة هى سبب لقلقنا ، إذ ترمز إلى فقدانات معينة لا واعية أعمق (فقدان الميلاد ، والبراز ، والأم) ، ومما يسبب المتعة دائما أن نجدها قد عادت بأمان إلى مكانها . وفى نظرية لاكان ، فإن شيئا مفقودا أصلا ـ جسد الأم ـ هو الذى يدفع قصة حياتنا إلى الامام ، مجبرا أيانا على اقتفاء أثر بدائل لهذا الفردوس المفقود فى حركة الرغبة الكنائية التى لا تنتهى . وبالنسبة لفرويد ، فإن الرغبة فى الزحف عائدين إلى مكان لا يمكن ايذاؤنا فيه ، إلى الوجود اللا عضوى الذى يسبق كل حياة واعية ، هى التى تجعلنا نواصل النضال إلى الامام : أن ارتباطاتنا القلقة (ايروس) مستعبدة لدافع الموت (ثاناتوس) . ولابد من شيء ضائع أو غائب فى أى قصة لكى تتفتح : وإذا ظل كل شيء فى مكانه فلن تكون هناك قصة تروى ، هذا الفقد محزن ، لكنه مثير كذلك : فالرغبة يثيرها ما لانستطيع امتلاكه تماما ، وهذا أحد مصادر الاشباع القصصى . الا أننا لو كنا لا نستطيع امتلاكه ابداً ، فإن استثارتنا ستصبح غير محتملة وتتحول إلى الم ، ومن هنا يجب أن نعرف أن الشيء سيعاد الينا فى النهاية ، أن توم جونز* سيعود إلى قاعة الفردوس وأن هيركول بواروه* Hercule Poirot سيتعقب القاتل حتى يجده . تجد استثارتنا متنفسا مشبعاً : لقد « تقيدت » طاقاتنا ببراعة بتشويق وتكرارات القصة كمجرد تمهيد لاستنفادها الممتع(٧) . وقد تمكننا من تحمل اختفاء الشيء لأن التشويق المقلق كانت تتخلله طول الوقت معرفة سرية بأنه سيبلغ مستقره فى النهاية . ان فورت ليس لها معنى الا فى علاقتها بـ دا .

لكن العكس صحيح كذلك ، بالطبع . فإننا فور أن نستقر داخل النظام الرمزى ، لا يمكننا أن نتأمل أو نملك أى موضوع دون أن نراه بصورة لا واعية فى ضوء غيابه المحتمل ، عارفين أن وجوده اعتباطى ومؤقت على نحو ما . إذا مضت الأم بعيداً فإن ذلك مجرد تمهيد لعودتها ، لكنها حين

تكون معنا من جديد لا نستطيع نسيان حقيقية إنها قد تختفى دائما ، وربما لا تعود . وفن القص الكلاسيكى من النوع الواقعى هو على العموم شكل « محافظ » ، يحجب قلقنا تجاه الغياب تحت علامة الحضور المطمئنة ، بينما تذكرنا نصوص حداثية عديدة ، مثل نصوص بريخت وبيكيت ، بإن ما نراه كان يمكن دائما أن يحدث بطريقة مختلفة ، أو لايحدث على الاطلاق . وإذا كان النموذج النمطى لكل غياب ، بالنسبة للتحليل النفسي ، هو الاخصاء ـ خوف الصبى الصغير من فقدان عضوه الجنسى ، وخيبة الأمل المفترضة لدى الصبية الصغيرة لأنها « فقدت » عضوها ـ فإن هذه النصوص ، كما تقول ما بعد ـ البنيوية ، قد قبلت واقع الاخصاء ، حتمية الفقدان ، الغياب والاختلاف فى الحياة الانسانية . وبقراءتها ، فإنها تجعلنا نحن أيضا نقابل هذه الحقائق ـ تجعلنا نحرر أنفسنا من « الخيالى » ، حيث الفقدان والاختلاف أمور لا يمكن التفكير فيها ، وحيث بدأ أن العالم صنع من أجلنا وصنعنا من اجل العالم . ليس ثمة موت فى الخيالى ، حيث أن وجود العالم المستمر يعتمد على حياتى بقدر ما تعتمد حياتى عليه ، فقط بدخول النظام الرمزى نواجه حقيقة أننا يمكن أن نموت ، حيث أن وجود العالم لا يعتمد فى الحقيقة علينا . طالما ظللنا فى مجال خيالى للوجود فإننا نسىء التعرف على هوياتنا ، بحيث نراها على أنها مثبتة ومكتملة ، ونسىء التعرف على الواقع على أنه شىء لا يتغير . اننا نظل ، بعبارات التوسير ، فى قبضة الايديولوجيا ، مذعنين للواقع الاجتماعى بوصفه « طبيعيا » بدل أن نتساءل نقدياً عن الكيفية التى أنبنى بها ، وانبنينا نحن كذلك ، ومن ثم يصبح من الممكن تغييره .

رأينا فى مناقشتنا لرولان بارت كيف أن قدراً كبيراً من الأدب يتآمر فى اشكاله ذاتها ليحبط سلفاً مثل هذا التساؤل النقدى . وعلامة بارت « المُطَبَّعَة » naturalized! تعادل « الخيالى » عند لاكان : ففى كلتا الحالتين تتأكد هوية شخصية مستلبة بواسطة عالم « مُعطى » ، وحتمى . ولا يعنى هذا القول بأن الأدب المكتوب على هذا النمط محافظ بالضرورة فيما **يقوله** ، بل أن راديكالية أقواله قد تدمّرها الأشكال التى تأخذها . وقد أشار رايموند ويليامز Raymond Williams إلى التناقض المثير للاهتمام بين الراديكالية الاجتماعية لكثير من المسرح الطبيعى (شو ، على سبيل المثال) والمناهج الشكلية لتلك الدراما . قد يحث خطاب المسرحية على التغيير ، والنقد ، والتمرد ، لكن

الأشكال الدرامية ـ التى تعدّد بنود الأثاث وتستهدف « مشابهة » دقيقة للواقع verisinilitude ـ تفرض علينا حتماً احساساً بالصلابة التى لا تقبل التغيير لهذا العالم الاجتماعى ، بكل التفاصيل حتى لون جوارب الخادمة(٨) . ولكى تُحدث الدراما قطيعة مع هذه الطرق للرؤية ، فإنها بحاجة إلى التحرك إلى ما وراء النزعة الطبيعية برمتها بطريقة أكثر تجريبية ـ مثلما فعل ابسن وستريندبرج المتأخرين فى الحقيقة . فتلك الأشكال المتحورة سوف تقذف المشاهد خارج يقين الادراك ـ الأمان الذاتى الذى ينبع من تأمل عالم مألوف . ويمكننا فى هذا الصدد المقابلة بين شو وبين برتولت بريخت ، الذى يستخدم تقنيات درامية معينة (ما يسمى « تأثير الاغراب » estrangement effect) ليحيل أكثر الجوانب بديهية للواقع الاجتماعى إلى أمور غير مألوفة بصورة صادمة ، وبذلك يثير فى الجمهور وعياً نقدياً جديداً بها . وبعيداً عن الاهتمام بتدعيم الحس بالأمن لدى الجمهور ، فإن بريخت يريد ، كما يقول هو ، أن « يخلق تناقضات فى داخلهم » ـ أن يهز معتقداتهم ، أن يهدم ويعيد صياغة هوياتهم المُتلقّاه ، ويكشف وحدة هذه الذاتية على أنها وهم ايديولوجى .

ويمكننا أن نجد نقطة التقاء أخرى للنظريات السياسية والتحليلية ـ النفسية فى عمل الفيلسوفة النسائية جوليا كريستيفا Julia Kristevo . وفكر كريستيفا متأثر بدرجة كبيرة بلا كان . لكن من الواضح أن هذا التأثير يطرح مشكلة بالنسبة لأى من دعاة الحركة النسائية . لأن النظام الرمزى الذى يكتب عنه لاكان هو فى الحقيقة النظام الأبوى الجنسى والاجتماعى للمجتمع الطبقى الحديث ، المُبْنَيّن حول « الدال المفارق » المتمثل فى القضيب ، والذى يسيطر عليه القانون الذى يجسّده الأب . وبالتالى ، ما من طريقة يمكن بها لداعية حركة نسائية أو نصير لها أن يحتفى بشكل غير نقدى بالنظام الرمزى على حساب الخيالى : بل على النقيض ، فإن قمعية العلاقات الاجتماعية والجنسية القائمة لهذا النظام هى بالضبط هدف النقد النسائى . ومن ثم فإن كريستيفا فى كتابها **ثورة اللغة الشعرية** (١٩٧٤) Revolutin du langage poetique ، لا تعارض الرمزى بالخيالى ، بقدر ما تعارضه بما تسميه « السيميوطيقى » Semiotic . وهى تعنى به منظومة أو تفاعلاً للقوى التى يمكن أن نتبيّنها داخل اللغة ، وتمثل نوعاً من رواسب المرحلة قبل ـ الأوديبية . فالطفل فى المرحلة قبل ـ الأوديبية لا يتوصل بعد إلى اللغة (كلمة "infant"

(طفل) تعنى « الذى لا يتكلم »)* ، لكننا يمكن أن نتخيل جسمه وكأنما تتقاطع عبره شبكة من فيض » نبضات pulsions او دوافع غير منظمة نسبياً عند هذه النقطة . هذه المنظومة الايقاعية يمكن النظر إليها على أنها شكل من اللغة ، رغم انها ما زالت غير ذات معنى . ولكي تحدث اللغة بوصفها كذلك ، فلابد لهذا الفيض المتنافر أن يُقطّع قطعاً ، ويتمفصل فى مصطلحات مستقرة ، بحيث يتم كبت هذه العملية « السيميوطيقية » عند الدخول فى النظام الرمزى . إلّا أن الكبت ليس كاملاً : لأنه ما زال يمكن تمييز السيميوطيقى كنوع من الضغط النبضى داخل اللغة ذاتها ، فى النغمة ، والايقاع ، والخصائص الجسمية والمادية للغة ، لكن كذلك فى التناقض ، واللامعنى ، والانقطاع ، والصمت ، والغياب . إن السيميوطيقى هو « الآخر » بالنسبة للغة ، المقترن به بشكل حميم رغم ذلك . ولأنه ينبع من المرحلة قبل ـ الأوديبية ، فإنه مرتبط بإتصال الطفل بجسم الأم ، بينما الرمزى ، كما رأينا ، يرتبط بقانون الأب . وهكذا فإن السيميوطيقى وثيق الارتباط بالأنوثة : لكنه ليس بأية حال لغة قاصرة على النساء ، لأنه ينشأ من الفترة قبل ـ الأوديبية التى لا تعرف تمييزاً بين الجنسين .

تنظر كريستيفا إلى « لغة » السيميوطيقى هذه كوسيلة لتدمير النظام الرمزى . وفى كتابات بعض الشعراء الرمزيين الفرنسيين وغيرهم من مؤلفى الطليعة auant-garde ، نجد أن المعانى المأمونة نسبياً للغة « العادية » تلقى الملاحقة والمقاطعة من جانب هذا التدفق للدلالة ، الذى يضغط العلامة اللغوية إلى أقصى حدودها ، ويقيّم خصائصها النغمية ، والايقاعية ، والمادية ، ويُقيم تفاعلاً للدوافع اللاواعية فى النص تهدد بأن تمزّق المعانى الاجتماعية المُتَلَقّاه . السيميوطيقى مائع وتعددى ، نوع من المبالغة الابداعية الممتعة على المعنى الدقيق ، وهو يجد متعة سادية فى تدمير أو نفى تلك العلامات . إنه يعارض كل الدلالات الثابتة ، المفارقة ، ولما كانت ايديولوجيات المجتمع الطبقى الحديث الذى يحكمه الذكر تعتمد على تلك العلامات الثابتة فى سلطتها (الرب ، الأب ، الدولة ، النظام ، الملكية ، إلى آخره) ، فإن ذلك الأدب يصبح نوعاً من المكافىء ، فى مجال اللغة ، للثورة فى مجال السياسة . وقارىء تلك النصوص

* Infant (طفل) من اللاتينية infans . فيها المقطع In يشير إلى النفى و Fans من فعل الكلام ـ م

تمزقه ، بالمثل ، أو « تزيحه عن المركز » هذه القوة اللغوية ، فيجد نفسه واقعاً فى التناقض ، عاجزاً عن اتخاذ أى « موقف ـ ذات » واحد ، بسيط ، إزاء هذه الأعمال المتعددة الشكل . إن السيميوطيقى يوقع الاضطراب فى كل تقسيمات محكمة بين المذكر والمؤنث ـ إنه شكل « ثنائى الجنس » bisexual من الكتابة ـ ويطرح تفكيك كل التعارضات الثنائية المُدقّقة ـ المناسب / غير المناسب ، المعيار / الحيود ، عاقل / مجنون ، يخصنى / يخصك ، السلطة / الطاعة ـ التى تواصل البقاء عن طريقها المجتمعات من قبيل مجتمعاتنا .

وكاتب اللغة الانجليزية الذى ربما كان يجسّد نظريات كريستيفا بأشد الطرق إدهاشاً هو جيمس جويس James Joyce(٩) . لكن جوانب منها تتضح كذلك فى كتابات فيرجينيا وولف Virginia Woolf ، التى يطرح أسلوبها الرجراج ، المسهب ، الحسّى مقاومة لنوع العالم الميتافيزيقى الذكورى الذى يرمز اليه الفيلسوف مستر رامزى Mr.Ramsay فى رواية إلى الفنارTothe Lighthouse . فعالم رامزى يعمل بواسطة الحقائق المجردة ، والتقسيمات الحادة ، والماهيات الثابتة : إنه عالم أبوى ، لأن القضيب هو رمز الصدق المؤكد ، المتطابق مع ذاته ولا يجب تحدّيه . والمجتمع الحديث ، كما يقول ما بعد ـ البنيويين ، « متمركز حول القضيب » phallocentric ، وهو أيضاً ، كما رأينا ، « متمركز حول الكلمة » Logocentic ، يعتقد أن خطاباته يمكن أن تتيح لنا وصولاً فورياً إلى كامل صدق وحضور الأشياء . وقد ادغم جاك ديريدا هذين المصطلحين فى المصطلح المركّب « "Phallogocentric" ، الذى يمكنه ترجمته تقريباً بكلمة « مفرط الثقة » cocksure . وهذه الثقة المفرطة cocksureness ، التى يحافظ بواسطتها من يمسكون بأعنة السلطة الجنسية والاجتماعية على قبضتهم ، هى ما يمكن اعتبار فن القص « السيميوطيقى » لدى وولف تحدياً لها .

وهذا يطرح السؤال المربك ، الذى نوقش طويلاً فى النظرية الأدبية النسائية ، سؤال ما إذا كان ثمة نمط أنثوى نوعياً للكتابة . فليس « السيميوطيقى » لدى كرِيستيفا ، كما رأينا ، أنثويا على نحو داخلى : وفى الحقيقة ، فإن أغلب الكتاب « الثوريين » الذين تناقشهم ذكور . لكن لأنه وثيق الصلة بجسم الأم ، ولأن هناك أسباب تحليلية ـ نفسية معقدة للاعتقاد بأن النساء يحافظن على علاقة أوثق بهذا الجسم من الرجال ، فقد يتوقع المرء أن

تكون تلك الكتابة نمطية أكثر بالنسبة للنساء عموماً . وقد رفض بعض دعاة النزعة النسائية هذه النظرية بعنف ، خشية أن تعيد ببساطة اختراع « جوهر انثوى » ما من نوع غير ثقافى ، وربما تشككوا كذلك فى أنها قد لا تعدو أن تكون طبعة متبجحة من نظرة التمييز الجنسى التى تلوكها النساء . وفى رأيى فإن أياً من هذه المعتقدات ليس متضمناً بالضرورة فى نظرية كريستيفا . ومن المهم أن نرى أن السيميوطيقى ليس بديلاً للنظام الرمزى ، ليس لغة « يمكن أن يتحدثها المرء بدل الخطاب« العادى » : إنه بالأحرى عملية داخل أنساق ـ علاماتنا الأصطلاحية ، تطرح للتساؤل ، وتنتهك ، حدودها . فى نظرية لاكان ، فإن أى شخص يعجز عن دخول النظام الرمزى على الاطلاق ، عن أن يرمز لخبرته من خلال اللغة ، سيصبح ذهانياً . ويمكن للمرء أن يعتبر السيميوطيقى نوعاً من الحُد الداخلى أو خط حدود النظام الرمزى ، وبهذا المعنى يمكن رؤية « الأنثوى » بشكل مماثل على أنه يوجد على ذلك الخط . إذ أن الأنثوى فى نفس الوقت يتأسس ضمن النظام الرمزى ، مثل أى من الجنسين ، ولكنه يُحال إلى هوامشه ، يعتبر أدنى من السلطة الذكورية . المرأة « داخل » .وكذلك « خارج » مجتمع الذكور ، هى عضو فيه تضفى عليه الصبغة المثالية بطريقة رومانسية وكذلك طريدة مضطهدة له . انها أحياناً ما يقف بين الرجل وبين الفوضى ، وأحياناً تجسيد الفوضى ذاتها . وهذا هو السبب فى أنها تزعج التصنيفات المضبوطة لذلك النظام ، مُضبِّبةً تخومه الجيدة التجديد . إن النساء ممثلات ضمن المجتمع الذى يسيطر عليه الذكور ، مثبّتات بالعلامة ، والصورة ، والمعنى ، لكن لأنهن كذلك « نفى » هذا النظام الإجتماعى ، فثمة فيهن دائماً شيئاً متروكاً ، زائداً عن الحاجة ، غير قابل للتمثيل ، يرفض أن يُصوّر هنالك .

فى هذه النظرة ، فإن الأنثوى ـ الذى هو نمط من الوجود والخطاب لا يتطابق بالضرورة مع النساء ـ يعنى قوة داخل المجتمع تعارضه . ولهذا تضمنياته السياسية البديهية فى شكل الحركة النسائية . فالمعادل السياسى لنظريات كريستيفا الخاصة ـ فى القوة السيميوطيقية التى تمزق كل المعانى والمؤسسات المستقرة ـ سيبدو وكأنه نوع من الفوضوية . فإذا كانت تلك الاطاحة التى لا تنتهى بكل بنية ثابتة بمثابة استجابة غير كافية فى المجال السياسى ، فكذلك أيضا فى المجال النظرى الإفتراض بأن النص الأدبى الذى

يدمّر المعنى « ثورى » بحكم طبيعته ipso facto . فمن الممكن لنص أن يفعل ذلك بإسم لا عقلانية يمينية ما ، أو ان يفعله بإسم شيء لا قيمة له . وحجة كريستيفا شكلية بدرجة خطيرة ومن السهل محاكاتها بطريقة كاريكاتورية : فهل ستُسقط قراءة ما لارميه الدولة البورجوازية ؟ انها لا تزعم ذلك ، بالطبع ، لكنها تعير التفاتاً اقل مما يجب للمضمون السياسى للنص ، للشروط التاريخية التى يُنَفَّذ فيها قلبه للمدلول ، وللشروط التاريخية التى يجرى فيها تفسير واستخدام ذلك كله . كذلك لا يُعدّ هدم الذات الموحَّدة لفتة ثورية فى ذاتها . تدرك كريستيفا عن حق أن النزعة الفردية البورجوازية تزدهر على أساس هذا الصنم ، لكن عملها يميل إلى التوقف عند النقطة التى تصبح فيها الذات متصدعة وواقعة فى التناقض . وعلى النقيض من ذلك ، بالنسبة لبريخت ، فإن هدم هوياتنا المعطاة من خلال الفن لا ينفصل عن ممارسة انتاج نوع جديد تماماً من الذات الانسانية ، ستحتاج إلى أن تعرف ليس فقط التفتت الداخلى بل التضامن الإجتماعى ، وسوف تخبر ليس فقط اشباعات اللغة الليبيدية بل انجازات محاربة الظلم السياسى . إن الفوضوية أو الليبرتارية* الضمنية لنظريات كريستيفا الموحية ليست هى النوع الوحيد من السياسة الذى ينتج عن إقرارها بأن النساء ، وأعمالاً ادبية « ثورية » معنية ، تطرح تساؤلاً جذرياً عن المجتمع القائم وذلك ، على وجه الدقة ، لأن هذه النظريات ترسم الحدود التى لا تجرؤ هذه السياسة على تجاوزها .

* * *

هناك ارتباط واحد بسيط وواضح بين التحليل النفسى والأدب يستحق أن نُلمح اليه فى الختام . عن صواب أو عن خطأ ، تعتبر النظرية الفرويدية أن الحافز الأساسى لكل سلوك انسانى هو تجنب الألم واكتساب اللذة : وهذا أحد اشكال ما يعرف فلسفياً بمذهب اللذة hedonism . والسبب فى أن الغالبية الساحقة من الناس يقرأون القصائد ، والروايات ، والمسرحيات هو أنهم يجدونها ممتعة . وهذه الحقيقة من البداهة بحيث انها لا تكاد تُذكر فى الجامعات . ومن المسلم به أن من الصعب أن تقضى بضع سنوات فى دراسة الأدب فى معظم الجامعات وتظل تجده ممتعاً فى النهاية : فالكثير من مناهج

* Libertarianism : مرادف للنزعة الفوضوية السياسية – م

الأدب الجامعية تبدو وكأنها وضعت لمنع حدوث ذلك ، وأولئك الذين يخرجون منها وما زالوا قادرين على الاستمتاع بالأعمال الأدبية قد يعتبرون إما أبطالاً أو شواذاً . وكما رأينا من قبل فى هذا الكتاب ، فإن حقيقة أن قراءة الأدب هى عمل ممتع عموماً قد شكلت مشكلة خطيرة لأولئك الذين أقاموه « كمذهب » أكاديمى : فقد كان من الضرورى جعل الأمر كله مفزعاً ومثبطاً ، إذا كان « للإنجليزية » أن تكسب عيشها كإبنة عم جديرة بالشهرة للكلاسيكيات . وفى نفس الوقت ، وفى العالم الخارجى ، استمر الناس فى قراءة القصص الرومانسية ، وروايات الاثارة والروايات التاريخية دون أن تخالجهم أدنى فكرة بأن قاعات الأكاديمية تكتنفها هذه المخاوف .

ومن أعراض هذا الوضع الغريب أن لكلمة « اللذة » ظلال معنى توحى بالتفاهة ، وهى بالتأكيد كلمة أقل جدّية من كلمة « جادّ » . والقول بأننا نجد قصيدة ما شديدة الامتاع يبدو على نحو ما قولاً نقدياً أقل قبولاً من الزعم بأننا نعتقد أنها عميقة أخلاقياً . ومن الصعب ألّا نشعر بأن الكوميديا أمر أكثر سطحية من التراجيديا . بين متقعرّى كيمبريدج الذين يتحدثون بطريقة مرعبة عن « الجدّية الأخلاقية » ، وفرسان أوكسفورد الذين يجدون جورج إليوت « مسلّية » ، لا يبدو أن ثمة مجالاً كبيراً لنظرية مناسبة أكثر عن اللذة . لكن التحليل النفسى هو ، بين أشياء أخرى ، ذلك بالضبط : فعتادها الفكرى الكثيف مُوجّه إلى استكشاف أمور أساسية من قبيل ماذا يجده الناس مشبعاً وماذا لا يجدونه كذلك ، وكيف يمكن تخليصهم من بؤسهم وجعلهم أكثر سعادة . إذا كانت الفرويدية علماً ، مهتماً بالتحليل اللاشخصى للقوى النفسية ، فإنها علم ملتزم بتحرير الكائنات البشرية مما يحبط تحققهم ورفاهيتهم . إنها نظرية فى خدمة ممارسة تغيير ، وتتوازى إلى هذا المدى مع السياسة الراديكالية . وهى تقر بأن اللذة والألم موضوعان بالغا التعقيد ، على خلاف نوع الناقد الأدبى التقليدى الذى تُعدّ بالنسبة له عبارات الاعجاب أو عدم الاعجاب الشخصيين مجرد مقولات « ذوق » يستحيل تحليلها أبعد من ذلك . بالنسبة لمثل هذا الناقد ، يكون القول بأنك استمتعت بالقصيدة بمثابة نهاية المناقشة ، أما بالنسبة لنوع آخر من النقاد ، فإن هذا قد يكون بالضبط نقطة بداية المناقشة .

ولا يعنى هذا الايحاء بأن التحليل النفسى وحده يمكنه أن يقدم المفتاح.

لمشكلات القيمة والمتعة الادبيتين . فنحن نعجب أولا نعجب بقطع معينة من اللغة ليس فقط بسبب التفاعل اللاواعى للدوافع التى تولّدها فينا ، بل بسبب التزامات وتفضيلات واعية نشارك فيها . وثمة تفاعل معقّد بين هذين المجالين ، يحتاج الأمر إلى توضيحه فى بحث تفصيلى لنص أدبى بعينه(١٠) . ويبدو أن مشكلات القيمة والمتعة الادبيتين تقع فى مكان ما عند نقطة التقاء التحليل النفسى ، واللغويات ، والايديولوجيا ، وحتى الآن لم يجر الكثير من البحث فى هذا الصدد . ورغم ذلك ، فنحن نعرف ما يكفى للظن بأن من الممكن أن نقول لماذا يتمتع شخص ما بترتيبات معينة من الكلمات أكثر بكثير مما كان يظن النقد الأدبى التقليدى .

والأهم من ذلك ، أن من الممكن عن طريق فهم أشمل للمتع والمنغّصات التى يجنبها القراء من الأدب ، أن نلقى ضوءاً متواضعاً لكنه ذا مغزى على بعض المشكلات الأكثر إلحاحاً للسعادة والشقاء . وإحدى أغنى التقاليد التى نشأت عن كتابات فرويد ذاتها تقاليد شديدة البعد عن هموم لاكان : إنها شكل من العمل السياسى ـ التحليلى ـ النفسى المرتبط بمسألة السعادة فى تأثيرها على مجتمعات بأكملها . وقد برز فى هذا الاتجاه عمل المحلل النفسى الالمانى فيلهلم رايش Wilhelm Reich ، وكتابات هربرت ماركوزه Herbert Marcuse وأعضاء آخرين فيما يسمى مدرسة فرنكفورت للبحث الاجتماعى(١١) . إننا نعيش فى مجتمع يضغط علينا ليدفعنا للسعى إلى الاشباع الفورى من جهة ، ومن جهة أخرى يفرض على قطاعات كاملة من السكان إرجاءً لا ينتهى للاشباع . تصبح مجالات الحياة الاقتصادية ، والسياسية ، والثقافية « شبقية الطابع » eroticized ، تعجّ بالسلع المغرية والصور البراقة ، بينما تزداد العلاقات الجنسية بين الرجال والنساء سقماً وإضطراباً . فى مثل هذا المجتمع لا يكون العدوان مجرد مسألة منافسة بين أقارب : إنه يصبح الامكانية المتزايدة لتدمير ـ الذات النووى ، دافع الموت المقنّن كاستراتيجية عسكرية . الاشباعات الساديّة للسلطة يناظرها الاذعان الماسوكى للعديدين من المجردين من السلطة . وفى مثل هذا الوضع ، يكتسب عنوان فرويد علم المرض النفسى للحياة اليومية The Psychopathology of Every day Life معنى جديداً ، مشؤماً . فأحد أسباب احتياجنا للبحث فى ديناميكا اللذة والالم هو أننا بحاجة إلى معرفة مقدار الكبت والاشباع المؤجّل الذى يمكن أن

يتحمله مجتمع ما ، كيف يمكن تحويل الرغبة عن غايات نقدّرها إلى غايات تجعلها تافهة وتحط من قدرها ، كيف يحدث أن يكون الرجال والنساء مستعدين أحياناً لمعاناة الاضطهاد والمهانة ، وعند أى نقط يمكن أن ينهار هذا الخنوع . يمكننا أن نتعلم من النظرية التحليلية ـ النفسية المزيد عن السبب الذى يجعل معظم الناس يفضلون جون كيتس John Keats على لى هانت Leigh Hunt ، كذلك يمكننا أن نتعلم المزيد عن طبيعة « حضارة تترك كل هذا العدد من المشاركين فيها دون اشباع وتدفعهم إلى التمرد ، (...) ليس لها ولا تستحق إمكانية وجود دائم » .

خاتمة :

النقد السياسى

خلال هذا الكتاب ، فحصنا عدداً من مشكلات نظرية الأدب . لكن أهم سؤال ظل حتى الآن دون اجابة . ما مغزى نظرية الأدب ؟ لماذا نزعج انفسنا بها فى المقام الأول ؟ أليس فى العالم موضوعات أكثر وزناً من الشفرات ، والدالات ، والذوات القارئة ؟

لنأخذ فى الاعتبار واحداً فقط من تلك الموضوعات . بينما أكتب الآن ، يُقدَّر أن العالم به ٦٠٠٠٠ رأس نووى ، والكثير منها طاقته أكبر ألف مرة من القنبلة التى دمَّرت هيروشيما . وتتزايد بإطراد امكانية أن تستخدم هذه الأسلحة خلال حياتنا . والتكلفة التقريبية لهذه الأسلحة هى ٥٠٠ مليار دولار سنوياً ، أو ١,٣ مليار دولار يومياً . ويمكن لخمسة بالمائة من هذا المبلغ ـ أى ٢٥ مليار دولار ـ أن تخفف بصورة هائلة ، أساسية مشكلات العالم الثالث الذى أقعده البؤس . ولا شك أن أى شخص يعتقد أن نظرية الأدب أكثر أهمية من تلك الأمور سيُعدّ غريب الأطوار على نحو ما ، لكنه ربما كان غريب الأطوار بدرجة أقل قليلاً من أولئك الذين يعتبرون أن الموضوعين قد يكونا متصلين بشكل ما . فما شأن السياسة الدولية بنظرية الأدب ؟ لماذا هذا الاصرار الغريب على جر السياسة الى المناقشة ؟

فى الحقيقة ، ليس ثمة حاجة لجر السياسة الى نظرية الأدب : فقد كانت هناك منذ البداية ، مثلما الحال مع الرياضة فى جنوب افريقيا . وأنا لا أعنى بالسياسى سوى الطريقة التى ننظم بها حياتنا الاجتماعية سوياً ، وعلاقات السلطة التى يتضمنها ذلك ، وما حاولت أن أوضحه على طول هذا الكتاب هو أن تاريخ نظرية الأدب الحديثة جزء من التاريخ السياسى والايديولوجى

لعصرنا . فمنذ بيرسى بيشى شيللى إلى نورمان ن. هولاند ، كانت نظرية الأدب مرتبطة بشكل لا ينفصم بالمعتقدات السياسية والقيم الايديولوجية . وفى الحقيقة فإن نظرية الأدب تُعدّ موضوعاً قائماً بذاته للبحث العقلى أقل مما تُعدّ منظوراً خاصاً نرى من خلاله تاريخ عصرنا . كما أن هذا لا يجب أن يكون مبعثاً للدهشة بأية حال . لأن أى كيان نظرى مهتم بالمعنى ، والقيمة ، واللغة ، والشعور ، والخبرة الانسانية سينخرط حتماً فى معتقدات أوسع ، وأعمق عن طبيعة الأفراد والمجتمعات الانسانية ، عن مشكلات السلطة والنشاط الجنسى ، عن تفسيرات التاريخ الماضى ، وتنويعات الحاضر ، والآمال فى المستقبل . وليس الأمر مسألة الأسف لأن ذلك كذلك ـ مسألة لوم نظرية الأدب لأنها مشتبكة بهذه المشكلات ، فى مقابل نظرية أدبية « خالصة » ما ، تكون بريئة منها . فمثل هذه النظرية الأدبية هى خرافة أكاديمية : فبعض النظريات التى فحصناها فى هذا الكتاب أوضح ما تكون إيديولوجية حين تحاول تجاهل التاريخ والسياسة تماما . لا يجب توبيخ نظريات الأدب لأنها سياسية ، بل لأنها فى مجملها كذلك بطريقة مستترة أو لا واعية ـ بسبب العمى الذى تقدّم به مذاهب صدق يُفترض انها « تقنية » ، أو « واضحة بذاتها » ، أو « علمية » ، أو « شاملة » بينما يمكن بقليل من التأمل أن نرى أنها ترتبط بـ ، وتدعم مصالح معينة لمجموعات معينة من الناس فى أوقات معينة . إن عنوان هذا الفصل ، « خاتمة : النقد السياسى » ، ليس المقصود ومنه أن يعنى : « أخيراً ، بديل سياسىٌ » ، فالمقصود منه أن يعنى : « النتيجة* هى أن نظرية الأدب التى فحصناها سياسية » .

إلّا أن الأمر ليس فقط مسألة كون تلك التحيزات مستترة أو لا واعية . فأحياناً ، مثلما الحال مع ماثيو آرنولد ، لا تكون لا هذا ولا ذاك ، وفى أحيان أخرى ، مثلما الحال مع ت. س. إليوت ، تكون مستترة بالتأكيد لكنها ليست لا واعية بأية حال . فما يستحق الاعتراض ليس هو حقيقة أن نظرية الأدب سياسية ، ولا مجرد حقيقة أن نسيانها المستمر لذلك يميل إلى التضليل : فما يستحق الإعتراض حقاً هو طبيعة سياستها . هذا الاعتراض يمكن تلخيصه بإيجاز بالقول بأن الغالبية العظمى من نظريات الأدب التى عرضنا

---

* Conclusion : تعنى نتيجة وخاتمة فى نفس الوقت ـ م .

خطوطها العريضة فى هذا الكتاب قد دعمت بدل أن تتحدى افتراضات نسق ـ السلطة الذى وصفت لتوى بعض عواقبه فى أيامنا . ولا أعنى بذلك أن ماثيو آرنولد كان يؤيد الأسلحة النووية ، أو أنه ليس ثمة عديدين من منظّرى الأدب لن ينشقوا بطريقة أو بأخرى عن نظام يثرى فيه البعض على أرباح الأسلحة بينما يتصور آخرون جوعاً فى الشوارع . ولا اعتقد أن الكثيرين ، وربما الأغلبية ، من منظّرى ونقاد الأدب لا يقلقهم عالم تظل فيه بعض الاقتصادات ، التى تركتها أجيال من الاستغلال الاستعمارى راكدة ومنكفئة ، مرتهنة للرأسمالية الغربية من خلال مدفوعات أقساط الديون المُقعِدة ، أو أن كل المنظّرين الأدبيين سيؤيدون بسماحة مجتمعاً مثل مجتمعنا ، تظل فيه ثروة خاصة ضخمة مركّزة فى أيدى أقلية ضئيلة ، بينما تتمزق إرباً الخدمات الانسانية للتعليم ، والصحة ، والثقافة ، والترفيه للغالبية العظمى . فالمسألة أنهم لا يعتبرون أن نظرية الأدب مرتبطة على الاطلاق بهذه الأمور . ورأيى الخاص ، كما اوضحت ، أن لنظرية الأدب ارتباط بالغ الخصوصية بهذا النظام السياسى : فقد ساعدت ، عن قصداً وعن غير قصد ، على إدامة وتدعيم افتراضاته .

إن الأدب ، كما يقال لنا ، مرتبط حيوياً بالأوضاع الحياتية للرجال والنساء : انه عينى وليس مجرداً ، يعرض الحياة بكل تنوعها الغنى ، ويرفض البحث المفاهيمى العقيم من أجل إحساس ومذاق أن يكون المرء حياً . وعلى النقيض من ذلك ، فإن قصة نظرية الأدب الحديثة هى حكاية الهروب من تلك الحقائق إلى مجال من البدائل يبدو وكأنه لا ينتهى : القصيدة ذاتها ، المجتمع العضوى ، الحقائق الأبدية ، الخيال ، بنية العقل الانسانى ، الأسطورة ، اللغة ، إلى آخره . هذا الهروب من التاريخ الواقعى مفهوم جزئياً كرد فعل على النقد الأثرى ، ذى النزعة الاختزالية تاريخياً والذى تسيّد فى القرن التاسع عشر ، لكن تطرف رد الفعل هذا كان مدهشاً رغم ذلك . فى الحقيقة فإن تطرف نظرية الأدب ، رفضها العنيد ، الشاذ ، الذى لا ينضب معينه ، للاقرار بالحقائق الاجتماعية والتاريخية ، هو أكثر ما يدهش الدارس لوثائقها ، رغم أن « التطرف » مصطلح أكثر شيوعاً للدلالة على من يسعون للفت الانتباه إلى دور الأدب فى الحياة الفعلية . ورغم ذلك ، فحتى فى فعل الهروب من الايديولوجيات الحديثة ، تكشف نظرية الأدب عن تواطؤها الذى عادة ما يكون

لا واعياً معها ، وبذلك تنم عن نخبويتها ، وتمييزها الجنسي ، أو نزعتها الفردية في نفس اللغة « الجمالية » أو « غير السياسية » التي تجد استخدامها طبيعياً بالنسبة للنص الأدبي . انها تفترض ، في الأساس ، أن الذات الفردية المتأملة تحتل مركز العالم ، وهي منكفئة على كتابها ، تجاهد لتلمُّس الخبرة ، أو الصدق ، أو الواقع ، أو التاريخ ، أو التقاليد . وبالطبع ، فإن الأشياء الأخرى تهم أيضاً ـ فهذا الفرد في علاقة شخصية مع الآخرين ، ونحن دائماً أكثر من مجرد قراء ـ لكن الجدير بالذكر هو كيف أن هذا الوعي الفردي ، الموضوع في دائرته الضيقة من العلاقات ، دائماً ما ينتهي به الأمر بأن يصبح المحَك لكل ما عداه . وكلما ابتعدنا عن الداخلية الثرية للحياة الشخصية ، التي يُعدّ الأدب نموذجها الاعلى ، كلما أصبح الوجود أشد كآبة ، وميكانيكية ، ولا شخصية . انها نظرة تعادل في المجال الأدبي ما سُمّي بالنزعة الفردية التملّكية في المجال الاجتماعي ، مهما بلغ ارتجاف النظرة الأولى إزاء الثانية : فهي تعكس قيم نظام سياسي يُخضع اجتماعية الحياة الانسانية للمشروع الفردي المنعزل .

بدأت هذا الكتاب بالجدال بأن الأدب لا وجود له . فكيف يمكن في هذه الحالة أن توجد نظرية الأدب بدورها ؟ هناك طريقتان مألوفتان يمكن بهما لأي نظرية أن تزوّد نفسها بغرض وهوية متميزين . إذ يمكنها إمّا أن تعرف نفسها على أساس **مناهجها** الخاصة للبحث ، أو أن تعرِّف نفسها على أساس **الموضوع** الخاص الذي يجري البحث فيه . وأية محاولة لتعريف نظرية الأدب على أساس منهج مميِّز مقضي عليها بالفشل . فمن المفترض أن نظرية الأدب تتأمل في طبيعة الأدب والنقد الأدبي . لكن فكر فقط في عدد المناهج المنخرطة في النقد الأدبي . فبإمكانك أن تناقش طفولة الشاعرة وهي مصابة بالربو ، أو أن تفحص استخدامها الغريب للعروض ، وبإمكانك أن تستشف حفيف الحرير في هسيس حروف السين ، أو أن تستكشف فينومينولوجيا القراءة ، أو تربط العمل الأدبي بحالة الصراع الطبقي ، أو تستخلص عدد النسخ التي بيعت منه . هذه المناهج ليس بينها شيء مشترك له مغزى مهما كان . وفي الحقيقة فإنها تشترك بقدر أكبر مع « مجالات دراسة » أخرى ـ اللغويات ، والتاريخ ، والسوسيولوجيا ، إلى آخره أكثر مما تشترك مع بعضها البعض . من الناحية المنهجية ، فإن النقد الأدبي هو لا ـ موضوع . وإذا كانت نظرية الأدب نوعاً

من « الميتا ـ نقد » metacriticism ، تأملاً نقدياً حول النقد ، فينتج من ذلك اذن أنها هى الأخرى لا ـ موضوع non-subject .

ربما وجب البحث ، إذن ، عن وحدة الدراسات الادبية فى موضع آخر . ربما يعنى النقد الأدبى ونظرية الأدب أى نوع من الكلام (من مستوى معين من « الكفاءة » ، بالطبع) عن موضوع اسمه الأدب . ربما كان الموضوع ، وليس المنهج ، هو ما يميّز ويحدّد حدود الخطاب . وطالما ظل هذا الموضوع مستقراً نسبياً ، أمكننا أن نتحرك على قدم المساواة من المنهج البيوجرافى الى المنهج الميثولوجى إلى المنهج السيميوطيقى ونظل نعرف أين نحن . لكن ، وكما جادلت فى المقدمة ، فليس للأدب ذلك الاستقرار . ووحدة الموضوع وهمية شأنها شأن وحدة المنهج . إن « الأدب » ، كما لاحظ رولان بارت ذات مرة ، « هو ما نتعلمه » .

وربما كان من الواجب الاّ يزعجنا دون مبرر هذا الافتقار إلى الوحدة المنهجية فى الدراسات الأدبية . ففى نهاية الامر ، سيكون شخصاً متهوراً من يُعرِّف الجغرافيا او الفلسفة ، أو يُميِّز بدقة بين السوسيولوجيا والانثروبولوجيا أو يقدّم تعريفاً سريعاً « للتاريخ » . ربما وجب أن نحتفى بتعددية المناهج النقدية ، ونتبنى موقفاً دنيوياً متسامحاً ونبتهج بحريتنا من طغيان اى اجراء وحيد . إلاّ اننا ، وقبل أن نفرط فى النشوة ، يجب أن نلاحظ أن ثمة مشكلات معينة هنا أيضاً . فمن ناحية ، ليست كل هذه المناهج متساوقة فيما بينها . ومهما استهدفنا أن نكون متحررى الذهن بأريحية ، فإن محاولة المزج بين البنيوية ، والظاهراتية ، والتحليل النفسى من الأرجح أن تقود إلى انهيار عصبى أكثر من أن تقود إلى مهنة أدبية لامعة . وأولئك النقاد الذين يتباهون بتعدديتهم قادرون ، عادةً ، على عمل ذلك لأن المناهج المختلفة التى فى اذهانهم ليست فى النهاية مختلفة إلى هذا الحد . ومن ناحية أخرى ، فإن بعض هذه « المناهج » ليست مناهج على الاطلاق . وينفر كثير من النقاد من فكرة المنهج برمتها ويفضلون أن يعملوا بواسطة الومضات والاحساسات الباطنة ، بواسطة الحدس والادراكات المباغتة . وربما كان من حسن الحظ أن هذه الطريقة الاجرائية لم تتغلغل بعد فى الطب أو فى هندسة الطيران ، لكن حتى مع ذلك ، لا يجب أن يأخذ المرء هذا التَبَرُّؤ من المنهج بجدية تامة ، لأن الومضات والاحساسات الباطنة التى تعتريك ستعتمد على بنية كامنة من

الافتراضات تعادل فى عنادها بنية أى بنيوى . والجدير بالذكر أن ذلك النقد « الحدسى » ، الذى يعتمد لا على « المنهج » بل على « الحساسية الذكية » ، لا يبدو أنه يحدس ، فى العادة ، وجود قيم إيديولوجية فى الأدب ، على سبيل المثال . رغم أنه ما من سبب يجعلها لا توجد ، إذا وضعناها فى الحسبان . وقد يبدو أن بعض النقاد التقليديين يعتقدون أن الآخرين يشاركون فى النظريات بينما يفضلون هم أن يقرأوا الأدب « بإستقامة » . وبعبارة أخرى ، ما من تفضيلات نظرية أو إيديولوجية تتوسط بينهم وبين النص : فوصف عالم جورج اليوت المتأخر بأنه عالم « إذعان ناضج » ليس وصفاً إيديولوجيا ، بينما الزعم بأنه يكشف عن هروب ومساومة هو زعم إيديولوجى . ومن ثم ، فمن الصعب ادخال أولئك النقاد فى جدال حول المفاهيم الايديولوجية المسبقة ، حيث أن سطوة الايديولوجيا عليهم لا تكون أوضح مما هى عليه فى اعتقادهم النزيه بأن قراءاتهم « بريئة » . فقد كان ليفيز هو « المذهبى » فى مهاجمته ميلتون ، وليس سى. إس. لويس فى دفاعه عنه ، والنقاد النسائيون هم السياسيون الذين يصرّون على الخلط بين الادب والسياسية عن طريق فحص الصور القصصية للجنسين ، وليس النقاد التقليديين الذين يجادلون بأن كلاريسا بطلة رواية ريتشاردسون مسئولة بدرجة كبيرة عن اغتصابها ذاته .

وحتى لو كان الأمر كذلك ، فإن حقيقة أن بعض المناهج النقدية أقل منهجية من غيرها تمثل نوعاً من الحرج للتعدديين الذين يعتقدون أن هناك قدراً من الصدق فى كل شىء . (هذه التعددية النظرية لها هى الأخرى معادلها السياسى : فالسعى إلى فهم وجهة نظر كل واحد دائماً ما توحى بأنك أنت نفسك فوق الخلاف أو فى الوسط بصورة متجردة ، ومحاولة حل وجهات النظر المتضاربة إلى إجماع يتضمن رفضاً لحقيقة أن بعض النزاعات لا يمكن حلها إلّا على جانب واحد فقط) إن النقد الأدبى أشبه بمعمل يجلس فيه بعض أفراد الطاقم فى معاطف بيضاء أمام شاشات التحكم ، بينما الآخرون يطوّحون عصياً فى الهواء أو يلعبون بالعملات المعدنية . هواة مهذبون يتدافعون بالمناكب مع مّحترفين متكبرين ، وبعد قرن أو نحوه من « الانجليزية » لم يقرروا بعد إلى أى معسكر ينتمى الموضوع حقاً . وهذا المأزق نتاج للتاريخ الخاص للانجليزية ، ولا يمكن تسويته فعلاً لأن موضوع الرهان أكبر بكثير من مجرد نزاع حول المناهج أو الافتقار إليها . والسبب الحقيقى فى أن التعدديين

يفكرون وفق رغبتهم أن المطروح للنقاش فى النزاع بين النظريات أو « اللا ـ نظريات » الأدبية المختلفة هى استراتيجيات إيديولوجية متنافسة ترتبط بذات مصير دراسات الانجليزية فى المجتمع الحديث . إن مشكلة نظرية الأدب هى أنها لا تستطيع أن تهزم ، ولا أن تنضم إلى الايديولوجيات السائدة للرأسمالية الصناعية المتأخرة . فالنزعة الانسانية الليبرالية تسعى إلى معارضة أو على الأقل تعديل تلك الايديولوجيات عن طريق نفورها مما هو تكنوقراطى ورعايتها للاكتمال الروحى فى عالم معاد ، بينما تحاول أنواع معنية من الشكلية والبنيوية الاستيلاء على العقلانية التكنوقراطية لذلك المجتمع وبذلك تدمج نفسها فيه . وقد اعتقد نورثروب فراى والنقاد الجدد أنهم قد أنجزوا مركباً من الاثنين ، لكن ، كم من طلبة الأدب يقرأونهم اليوم ؟ لقد تضاءلت النزعة الانسانية الليبرالية إلى منزلة الضمير العاجز للمجتمع البورجوازى ، رقيق ، وحساس ، وغير فعال ، بينما اختفت البنيوية فعلاً ، بدرجة أو بأخرى ، فى المتحف الأدبى .

وعجز النزعة الانسانية الليبرالية هو عَرَض لعلاقتها المتناقضة أساساً بالرأسمالية الحديثة . فرغم أنها تشكّل جزءاً من الايديولوجيا « الرسمية » لذلك المجتمع ، وتوجد « الانسانيات » لتعيد انتاجها ، فإن النظام الاجتماعى الذى توجد فى نطاقه ليس لديه ، بمعنى من المعانى ، سوى وقت ضئيل جداً لها على الاطلاق . فمنذا يهتم بتفرد الفرد ، بالحقائق الخالدة للوضع الانسانى ، أو بالانسجة الحسّية للتجربة المعاشة فى وزارة الخارجية البريطانية أو فى قاعة مجلس ادارة شركة ستاندارد أويل ؟ فلمسُ القبّعات احتراماً للفنون من جانب الرأسمالية هو نفاق واضح ، إلاّ حين يمكنها أن تعلق هذه الفنون على جدرانها كاستثمار مضمون . ورغم ذلك واصلت الدول الرأسمالية توجيه الأموال الى أقسام الانسانيات فى التعليم العالى ، ورغم أن هذه الأقسام عادة ما تأتى على رأس قائمة الاقتطاعات الوحشية حين تدخل الرأسمالية احدى أزماتها الدورية ، فمن المشكوك فيه أن يكون النفاق فقط ، الخوف من الظهور بمظهرها الحقيقى المتزمت ، هو ما يجبرها على هذا الدعم المتذمّر . والحق أن النزعة الانسانية الليبرالية غير فعالة بدرجة كبيرة ، وهى ، فى نفس الوقت ، أفضل إيديولوجيا عن « الانسانى » يمكن للمجتمع البورجوازى الراهن أن يحشدها . إن « الفرد الفريد » هام حقاً حين يتطلب الأمر الدفاع عن حق مقاول الأعمال

فى تحقيق الربح بينما يطرد الرجال والنساء من عملهم ، ولابد للفرد أن يتمتع بأى ثمن « بالحق فى الاختيار » ، بشرط أن يعنى هذا الحق فى أن يشترى المرء لطفله تعليماً خاصاً باهظ التكلفة بينما يُحرم الأطفال الآخرون من وجباتهم المدرسية ، بدل حقوق النساء فى تقرير ما إذا كن يردن إنجاب الأطفال فى المحل الأول . أما « الحقائق الخالدة للوضع الانسانى » فتشمل حقائق من قبيل الحرية والديمقراطية ، التى تتجسد ماهياتها فى أسلوب حياتنا الخاص . أما « الأنسجة الحسّية للتجربة المعاشة » فيمكن ترجمتها تقريباً على أنها التصرف بالغريزة ـ الحكم طبقاً للعادة ، والتعصب ، و « الفهم المشترك » ، بدل الحكم طبقاً لمنظومة معينة غير مناسبة ، « نظرية بصورة عقيمة » ، من الأفكار القابلة للجدال . ما زال هناك ، فى نهاية المطاف ، مكان للإنسانيات ، بقدر ما يحتقرها أولئك الذين يضمنون حريتنا وديمقراطيتنا .

إن أقسام الأدب فى التعليم العالى هى ، إذن ، جزء من الجهاز الايديولوجى للدولة الرأسمالية الحديثة . لكنها ليست أجهزة يمكن الاعتماد عليها تماماً ، لأن الانسانيات ، من ناحية ، تضم العديد من القيم ، والمعانى ، والتقاليد المناقضة للأولويات الاجتماعية لتلك الدولة ، وهى غنية بأنواع الحكمة والخبرة اللتين تتجاوزان ادراك تلك الدولة . ومن ناحية أخرى ، فإنك إذا سمحت لعدد من الشبان بألّا يفعلوا شيئاً خلال عدة سنوات سوى قراءة الكتب والحديث أحدهم إلى الآخر فإن من الممكن ، فى ظل ظروف تاريخية معينة أوسع ، أن يبدأوا ليس فقط فى وضع بعض القيم المنقولة إليهم موضع التساؤل ، بل فى مساءلة السلطة التى تنقل إليهم هذه القيم . وما من ضرر بالطبع فى أن يطرح الطلاب للتساؤل القيم التى تُنقل إليهم : وفى الحقيقة فإن ضرورة أن يفعلوا ذلك هى جزء من ذات معنى التعليم العالى . فالتفكير المستقل ، والاختلاف النقدى ، والجدل العقلى تعد جميعها جزءاً من نفس مادة الدراسة الانسانية ، ولن يطالبك أحد ، كما ذكرت من قبل ، أن يتوصل مقالك عن تشوسر او بودلير بطريقة لا مناص منها إلى نتائج معينةمحددة سلفاً . فكل ما هو مطلوب أن تستخدم لغة خاصة بطرق مقبولة . وحصولك على شهادة من الدولة بأنك حاذق فى الدراسات الأدبية يعتمد على قدرتك على التحدث والكتابة بطرق معينة . هذا ما يتم تعليمه ، واختياره ، وإعطاء شهادة عليه ، وليس ما تفكر فيه أو تعتقده أنت شخصياً ، رغم أن ما يمكن التفكير فيه سيكون

بالطبع مقيداً باللغة نفسها . ويمكنك أن تفكر أو تعتقد ما تشاء ، طالما أمكنك أن تتحدث هذه اللغة الخاصة . فلا أحد يهتم بشكل خاص بما تقول ، ولا بالمواقف المتطرفة ، أو المعتدلة ، أو الجذرية ، أو المحافظة التى تتبنّاها ، بشرط أن تكون متمشية مع ، ويمكن مفصلتها ضمن إطار ، شكل نوعى من الخطاب . لكن معان ومواقف معينة لن تتمفصل ضمن إطاره . وبتعبير آخر ، فإن الدراسات الأدبية هى مسألة الدال ، وليست مسألة المدلول . وأولئك الذين يُستخدمون لتعليمك هذا الشكل من الخطاب سيتذكرون ما إذا كنت أو لم تكن قادراً على التحدث به بحذق بعد زمن طويل من نسيانهم ماذا كنت تقول .

المنظّرون ، والنقاد ، والمعلمون الأدبيون ، إذن ، ليسوا مُوردين لمذهب بقدر كونهم حراساً لخطاب . ومهمتهم هى الحفاظ على هذا الخطاب ، وتوسيعه وتطويره حسب الضرورة ، والدفاع عنه ضد أشكال الخطاب الأخرى ، وإدخال المستجدين فيه وتحديد ما إذا كانوا قد أجادوه بنجاح أم لا . أما الخطاب نفسه فليس له مدلول محدَّد ، مما لا يعنى القول أنه لا يجسد افتراضات : إنه بالأحرى شبكة من الدالات القادرة على تطويق مجال كامل من المعانى ، والموضوعات ، والممارسات . ويتم اختيار قطع معينة من الكتابة على أنها أكثر قبولاً لهذا الخطاب من غيرها ، وهذه هى ما يعرف بأنه الأدب أو « المعيار الأدبى » . وحقيقة أن هذا المعيار عادة ما يُعد ثابتاً بدرجة معقولة ، وحتى أبدياً لا يتغير فى بعض الأحيان ، تنطوى على مفارقة بمعنى معين ، لأنه لما لم يكن للخطاب النقدى الأدبى مدلول محدد ، فإن بإمكانه ، إذا أراد ، أن يحول انتباهه إلى أى نوع من الكتابة تقريبا . وقد أوضح بعض أشد الناس حرارة فى الدفاع عن المعيار ، أوضحوا من وقت لآخر كيف يمكن جعل الخطاب يعمل على كتابات « غير أدبية » . وهذا ، فى الحقيقة ، هو مصدر الحرج للنقد الأدبى ، إنه يُعرف لنفسه موضوعاً خاصاً ، هو الأدب ، بينما يوجد كمنظومة من تقنيات الخطاب التى ما من سببٍ يجعلها تقتصر على هذا الموضوع على الاطلاق . فحين لا يكون لديك شىء أفضل تفعله فى حفل ، يمكنك دائماً أن تحاول القيام بتحليل نقدى أدبى له ، فتتحدث عن أساليبه وأجناسه ، وتميز بين ظلال المعنى الدالة فيه ، أو تشكل نسق علاماته . مثل هذا « النص » قد يُثبت أنه ثرى بقدر ثراء عمل من الأعمال المعيارية ، وقد يُثبت

التشريح النقدى له أنه فى براعة التشريح النقدى لشيكسبير . وهكذا ، فإما ان يعترف النقد الأدبى بأن بإمكانه تناول الحفلات بنفس براعة تناوله لشيكسبير ، وفى هذه الحالة يخاطر بفقد هويته مع فقد موضوعه ؛ وإما أن يوافق على أن من الممكن تحليل الحفلات بشكل مثير للاهتمام بشرط أن يطلق على ذلك اسم آخر : ربما المنهجية الاثنية ethnomethodology أو الظاهراتية التأويلية . إن اهتمامه الخاص هو الأدب ، لأن الأدب أكثر قيمة وعطاء من أى من النصوص الأخرى التى قد يعمل عليها الخطاب النقدى . وعيب هذا الزعم انه غير حقيقى بوضوح : فالكثير من الأفلام والأعمال الفلسفية أكثر قيمة بكثير من كثير مما يُدرج فى « المعيار الأدبى » . وليس الأمر أنها قيمة بطرق مختلفة : إذ يمكنها أن تقدم أشياء ذات قيمة بالمعنى الذى يُعرِّف به النقد ذلك المصطلح . واستبعادها مما يُدرس ليس راجعاً إلى أنها ليست « قابلة » للخطاب : بل إنه مسألة السلطة التعسفية للمؤسسة الأدبية .

والسبب الآخر لعدم استطاعة النقد الأدبى تبرير اقتصارة ـ الذاتى على أعمال معينة بالاحتكام إلى « قيمتها » هو أن النقد جزء من مؤسسة أدبية تؤسس هذه الأعمال على أنها قيّمة فى المقام الأول . فليست الحفلات فقط هى التى يجب جعلها موضوعات أدبية تستحق العناء عن طريق تناولها بطرق نوعية ، بل شكسبير كذلك . فشكسبير لم يكن أدباً عظيماً يرقد فى متناولنا ، واكتشفته المؤسسة الأدبية لحسن الحظ : بل إنه أدب عظيم لأن المؤسسة تؤسسه على أنه كذلك . وهذا لا يعنى أنه ليس أدباً عظيماً « حقاً » ـ أن ذلك مسألة آراء الناس فيه ـ لأنه لا وجود لشىء من قبيل الأدب يكون عظيماً « حقاً » ، أو أى شىء « حقاً » ، بشكل مستقل عن الطرق التى يتم بها تناول تلك الكتابة ضمن أشكال نوعية من الحياة الاجتماعية والمؤسسية . فهناك عدد لا نهائى من الطرق لمناقشة شيكسبير ، لكنها لا تعد جميعاً نقدية أدبية . وربما لم يتحدث شيكسبير نفسه ، ولا أصدقاؤه وممثلوه ، عن مسرحياته بطرق يمكن أن نعتبرها نقدية أدبية . وربما كانت بعض أكثر العبارات التى يمكن قولها عن الدراما الشيكسبيرية إثارة للاهتمام عبارات لا تعد هى أيضاً منتمية إلى النقد الأدبى . فالنقد الأدبى يختار ، ويحوِّل ، ويصحح ، ويعيد كتابة النصوص طبقاً لمعايير مؤسسية معيّنة « للأدبى » ـ معايير هى فى أى وقت معين معايير قابلة للنقاش ، ومتغيرة تاريخياً دائماً . فرغم أننى قلت

أن الخطاب النقدى ليس له مدلول محدّد ، فهناك بالتأكيد عدد ضخم من الطرق للحديث عن الأدب يستبعدها ، وعدد ضخم من التحركات واستراتيجيات الخطاب يجردها من قيمتها على انها غير صالحة ، وغير مشروعة ، وغير نقدية ، وهراء . فسخاؤه الظاهرى على مستوى المدلول لا يعادله سوى تعصبه الطائفى على مستوى الدال . اللهجات الاقليمية ، إذا شئت ، يُعترف بها وأحياناً يتم التسامح معها ، لكنك لا يجب أن تبدو وكأنك تتحدث لغة أخرى تماماً . فعمل ذلك يُعد من جانبك اعترافاً ، بأشد الطرق حدة ، بأن الخطاب النقدى سلطة . وكونك داخل الخطاب نفسه يعنى أن تكون أعمى عن هذه السلطة ، فماذا يمكن أن يكون طبيعياً وغير تسلطى أكثر من أن يتحدث المرء بلغته ؟

وتتحرك سلطة الخطاب النقدى على عدة مستويات . إنها سلطة « مراقبة » Policing اللغة ـ سلطة تقرير أن عبارات معينة يجب استعبادها لأنها لا تتسق مع ما يمكن قوله على نحو مقبول . إنها سلطة مراقبة الكتابة ذاتها ، تصنيفها إلى « أدبية » و « غير ـ أدبية » ، إلى ما هو عظيم بصورة باقية وما هو شعبى بصورة زائلة . إنها سلطة السلطان فى فى مواجهة Vis-à-Vis الآخرين ـ علاقات ـ القوة بين من يعرفون ويحافظون على الخطاب ، ومن يسمح لهم انتقائيا بدخوله . إنها سلطة تأهيل أو عدم تأهيل من اعتبروا أنهم يتحدثون الخطاب بشكل افضل أو أسوأ . وأخيراً ، فإنها مسألة علاقات ـ القوة بين المؤسسة الأدبية ـ الأكاديمية ، حيث يجرى هذا كله ، وبين مصالح ـ السلطة الحاكمة فى المجتمع بأسره ، الذى ستتم خدمة احتياجاته الأيديولوجية وتتم إعادة إنتاج موظفيه عن طريق الحفاظ على ، والتوسيع المحكوم ، للخطاب موضع البحث .

لقد جادلت بأن قابلية الاتساع اللامحدودة نظرياً للخطاب النقدى ، حقيقة انه مقتصر على « الأدب » بصورة تعسفية لا أكثر ، هى أو يجب أن تكون مصدراً للحرج لحراس المعيار . فموضوعات النقد ، مثل موضوعات الدافع الفرويدى ، متماسّة وقابلة للاستبدال بمعنى معين . وللمفارقة ، لم يصبح النقد واعياً فعلاً بهذه الحقيقة إلا حين استدار ، شاعراً بأن نزعته الانسانية الليبرالية اخذت تفقد زخمها ، طالباً العون من مناهج نقدية أكثر

طموحاً وصرامة . ظن أنه بإضافة قبضة محسوبة من التحليل التاريخى هنا ، أو ابتلاع جرعة لا تسبب الإدمان من البنيوية هناك ، يمكنه استغلال هذه المقاربات ، الغريبة عنه من نواحٍ أخرى ، للاقتصاد فى رأسماله الروحى المتضائل . إلا أن الغنيمة قد تكونُ من نصيب الجانب الآخر . لأنك لا يمكن أن تنخرط فى تحليل تاريخى للأدب دون الاقرار بأن الأدب نفسه اختراع حديث العهد ، ولا يمكنك تطبيق أدوات بنيوية على الفردوس المفقود Paradise Lost دون الاعتراف بأن نفس الأدوات يمكن تطبيقها على الديلى ميرور Daily Mirror . هكذا لا يمكن للنقد أن يصلب عوده إلا بالمخاطرة بفقدان موضوعه المحدد ؛ إن أمامه اختيار لا يُحسد عليه بين أن تخمد أنفاسه وأن يختنق . إذا مضت نظرية الأدب بتضميناتها إلى مدى أبعد مما يجب ، تكون قد حكمت على نفسها بالاختفاء من الوجود .

وهذا ، كما أقترح ، هو أفضل ما يمكنها عمله . فالحركة المنطقية الأخيرة فى عملية بدأت بالاعتراف بأن الأدب وهم هى الاعتراف بأن نظرية الأدب وهم هى الأخرى . وهى ليست بالطبع وهماً بمعنى أننى اخترعت مختلف الناس الذين ناقشتهم فى هذا الكتاب : إذ أن نور ثروب فراى موجود فعلاً ، وكذلك كان ف. ر. ليفيز . إنها وهم ، أولاً ، بمعنى أن نظرية الأدب ، كما أرجو أن أكون قد أوضحت ، لا تعدو فى الحقيقة أن تكون فرعاً من الايديولوجيات الاجتماعية ، تماماً بدون أى وحدة أو هوية يمكن أن تميزها بما يكفى عن الفلسفة ، واللغويات ، والسيكولوجيا ، والفكر الثقافى والاجتماعى ، وثانياً ، بمعنى أن أملها الوحيد فى تمييز نفسها ـ التشبث بموضوع اسمه الأدب ـ فى غير موضعه . ولابد أن نستنتج ، إذن ، أن هذا الكتاب ليس مقدمة بقدر ما هو تأبين ، وأننا قد انتهينا بدفن الموضوع الذى سعينا إلى نفض التراب عنه .

إن قصدى ، بعبارة أخرى ، ليس معارضة نظريات الأدب التى فحصتها نقدياً فى هذا الكتاب بنظرية أدب خاصة بى ، تزعم أنها مقبولة سياسياً بدرجة أكبر . وأى قارىء ظل ينتظر فى ترقُّب نظرية ماركسية من الواضح أنه لم يكن يقرأ هذا الكتاب بالانتباه الواجب . حقيقة أن هناك نظريات ماركسية ونسائية للأدب ، فى رأيى أنها أكثر قيمة من أى من النظريات التى نوقشت هنا ، ويمكن للقارىء الرجوع إليها فى ثبت المراجع . لكن هذا

ليس ما أقصده بالضبط . فما أقصده هو هل من الممكن التحدث عن « نظرية الأدب » دون إدامة وهم أن الأدب يوجد كموضوع متميز ، ومحدد للمعرفة ، أم أن من الأفضل استخلاص النتائج العملية لحقيقة أن نظرية الأدب يمكنها ان تتناول بوب ديلان Bob Dylan* شأنه شأن جون ميلتون . ورأيي الخاص أن الأكثر فائدة هو رؤية « الأدب » على أنه اسم يطلقه الناس من حين لآخر ولأسباب مختلفة على أنواع معينة من الكتابة ضمن نطاق مجال كامل لما سماه ميشيل فوكوه « ممارسات الخطاب » ، وأنه إذا كان لأى شيء أن يكون موضوعاً للدراسة فإنه هذا المجال الكامل من الممارسات وليس تلك التى تصنف أحياناً وبشكل غامض على أنها « الأدب » . إننى أعارض النظريات المعروضة فى هذا الكتاب ليست بنظرية أدبية ، بل بنوع مختلف من الخطاب ـ سواء سماه المرء خطاب « ثقافة » ، أو « ممارسات دالة » أو ما شئت فليس ذلك بالغ الأهمية ـ سيضم الموضوعات (« الأدب ») التى تتناولها هذه النظريات الأخرى ، لكنه سيغيرها بوضعها ضمن سياق أشمل .

لكن ألا يعنى ذلك توسيع حدود نظرية الأدب إلى حد تضيع معه أى خصوصية ؟ ألن تقع « نظرية للخطاب » فى نفس مشكلات المنهجية وموضوع الدراسة التى رأيناها فى حالة الدراسات الأدبية ؟ هناك ، فى نهاية الأمر ، أى عدد شئت من الخطابات discourses وأى عدد شئت من طرق دراستها . إلا أن ما سيكون نوعياً بالنسبة لنوع الدراسة الذى أفكر فيه ، سيكون هو اهتمامها بأنواع التأثيرات التى تنتجها الخطابات ، وكيفية إنتاجها لها . فقراءة مرجع فى علم الحيوان لاستخلاص شيء عن الزرافات تعد جزءا من دراسة علم الحيوان ، لكن قراءته لرؤية كيف يَتَبَنْيَن وينظم خطابه ، ولفحص نوع التأثيرات التى تنتجها هذه الأشكال والأدوات فى قراء معينين فى مواقف فعلية ، هى مشروع من نوع مختلف . ربما كان ، فى الحقيقة ، أقدم شكل « للنقد الأدبى » فى العالم ، ويعرف باسم البلاغة rhetoric . فالبلاغة ، التى كانت الشكل المتوارث للتحليل النقدى طوال الفترة الممتدة من المجتمع القديم وحتى القرن الثامن عشر ، تفحص الطريقة التى تُبنى بها الخطابات

* فنان غنائى امريكى شامل يكتب ، ويعزف ، ويلحن ، ويغنى . ذاع صيته مع حركة الشباب بعد ١٩٦٨ ـ م

لكى تحقق تأثيرات معينة . ولم يكن يقلقها أن تكون موضوعات بحثها هى الكلام أو الكتابة ، الشعر أو الفلسفة ، فن القص أو علم كتابة التاريخ : فلم يكن أفقها أقل من مجال ممارسات الخطاب فى المجتمع ككل ، وكان مغزاها الخاص يكمن فى إدراك تلك الممارسات على أنها أشكال للسُّلطة والأداء . ولا يعنى هذا أنها تجاهلت قيمة ـ الصدق فى الخطابات موضع البحث ، حيث أن هذه القيمة كان يمكن أن ترتبط دائماً بشكل حاسم بأنواع التأثيرات التى تنتجها فى قرائها ومستمعيها . والبلاغة ، فى مرحلتها الأساسية ، لم تكن لا « نزعة إنسانية » ، تهتم بطريقة حدسية ما بخبرة الناس باللغة ، ولا « نزعة شكلية » ، مشغولة ببساطة بتحليل الأدوات اللغوية . فقد نظرت إلى تلك الأدوات طبقاً للأداء العينى ـ فهى وسائل للمناشدة ، أو الاقناع ، أو التحريض إلى آخر ذلك ـ وإلى استجابات الناس للخطاب طبقاً للبنيات اللغوية والمواقف المادية التى تعمل فيها . لقد نظرت إلى الكلام والكتابة ليس فقط على أنها موضوعات نصية ، يجب تأملها جمالياً أو تفكيكها إلى مالا نهاية ، بل على أنها أشكال من النشاط لا تنفصل عن العلاقات الاجتماعية الأوسع بين الكتاب والقراء ، بين الخطباء والجمهور ، وتكون غير مفهومة إلى حد كبير خارج نطاق الأغراض والظروف الاجتماعية التى شكلت تربتها(١) .

إن موقفى ، مثل كل أفضل المواقف الراديكالية ، هو موقف تقليدى تماماً . فأنا أود أن أستعيد النقد الأدبى من طرق تفكير رائجة ، مبتدعة ، أغوته ـ « الأدب » بوصفه موضوعاً متميزاً على نحو خاص ، و « الجمالى » بوصفه قابلاً للانفصال عن المحددات الاجتماعية ، وما إلى ذلك ـ وأن أعيده إلى الدروب القديمة التى هجرها . ورغم أن قضيتى تكون بذلك رجعية ، فلست أعنى أننا يجب أن نعيد إحياء كل المصطلحات البلاغية القديمة ونحلها محل اللغة النقدية الحديثة . لسنا بحاجة إلى عمل ذلك ، إذ أن هناك من المفاهيم المتضمنة فى نظريات الأدب التى فحصناها فى هذا الكتاب ما يكفى للسماح لنا بعمل بداية على الأقل . فالبلاغة ، أو نظرية الخطاب ، تشارك النزعة الشكلية ، والبنيوية ، والسيميوطيقا اهتماماً بالأدوات الشكلية للغة ، لكنها مثل نظرية التلقى تهتم أيضاً بالكيفية التى تكون بها هذه الأدوات فعالة فعلاً عند نقطة « الاستهلاك » ، وانشغالها بالخطاب كشكل للسلطة والرغبة يمكنه

أن يتعلم الكثير من التفكيك ونظرية التحليل النفسى ، واعتقادها بأن الخطاب يمكن أن يكون مسألة تغييرية إنسانياً يشترك بقدر كبير مع النزعة الإنسانية الليبرالية . إن حقيقة أن « نظرية الأدب » وهم لا تعنى أننا لا نستطيع أن نستعيد منها مفاهيم كثيرة قيمة من أجل نوع مختلف تماماً من ممارسة الخطاب .

بالطبع ، كان ثمة سبب يجعل البلاغة تكلف نفسها عناء تحليل الخطابات . وهى لم تحللها لمجرد انها موجودة ، مثلما تفحص اليوم معظم اشكال النقد الأدبى الأدب لمجرد عمل ذلك . فقد ارادت البلاغة أن تتوصل إلى أكفأ الطرق للمناشدة ، والاقناع ، والمناظرة ، ودرس البلاغيون تلك الأدوات فى لغة الآخرين لكى يستخدموها هم بشكل مثمر اكثر فى لغتهم . لقد كانت ، كما نقول اليوم ، نشاطاً « إبداعياً » مثلما هو نشاط « نقدى » : فكلمة « بلاغة » تغطى كلاً من ممارسة الخطاب الفعال وعلمه . وبالمثل ، لابد أن ثمة سبباً يجعلنا نعتبر أن مما يستحق العناء أن نطور شكلاً من الدراسة ينظر إلى مختلف انساق ـ العلامات والممارسات الدالة فى مجتمعنا نحن ، من موبى ديك Moby Dick إلى عروض المابيت شو Muppet Show ، من درايدن Dryden وجان ـ لوك جودار Jean-Luc Goddard إلى تصوير النساء فى الاعلانات والتقنيات البلاغية للتقارير الحكومية . كل النظريات والمعرفة ، كما جادلت سابقاً ، « مُغرضة » ، بمعنى انك يمكن ان تسأل دائماً عن السبب الذى يجعل المرء يكلف نفسه عناء تطويرها فى المقام الأول . واحد أوجه الضعف المدهشة لمعظم النقد الشكلى والبنيوى هو انه عاجز عن الاجابة على هذا السؤال . إن البنيوى يفحص فعلا انساق ـ العلامات لأنها يتصادف أنها موجودة ، أو إذا بدا ذلك أمراً لا يمكن الدفاع عنه ، فإنه يُجبر على تقديم بعض التبرير المنطقى ـ فدراسة أنماط تكوين المعنى لدينا سيعمق وعينا النقدى بذاتنا ـ مما لا يختلف كثيراً عن الخط المعتمد للانسانيين الليبراليين . أما قوة القضية الانسانية الليبرالية ، بالمقابل ، فتكمن فى قدرتها على قول لماذا يستحق تناول الأدب العناء . وإجابتها ، كما رأينا ، هى تقريباً انه يجعلك شخصاً أفضل . وهذا بدوره هو ضعف القضية الانسانية الليبرالية .

إلّا أن الاجابة الإنسانية الليبرالية ليست ضعيفة لأنها تعتقد أن الأدب

يمكن أن يكون تغييرياً . إنها ضعيفة لأنها تبالغ بفظاظة فى قيمة هذه القوة التغييرية ، وتأخذها بمعزل عن أى سياق اجتماعى محدد ، ولا يمكنها أن تصوغ ما تعنيه بتعبير « شخص أفضل » إلا فى أضيق العبارات وأشدها تجريدية . وهى عبارات تتجاهل عموماً حقيقة أن كونك شخصاً فى المجتمع الغربى فى ثمانينات القرن العشرين يعنى أن تكون مقيداً بـ ، وبمعنى معين مسئولا عن ، أنواع الشروط السياسية التى بدأت هذه الخاتمة برسم خطوطها العريضة . إن النزعة الانسانية الليبرالية هى أيديولوجيا أخلاقية للضواحى ، محدودة فى الممارسة بأمور التعامل الشخصى إلى حد كبير . وهى أقوى بشأن الخيانة الزوجية منها بشأن التسلح ، واهتماماتها القيمة بالحرية ، والديمقراطية ، والحقوق الفردية ليست ، ببساطة ، عينية بدرجة كافية . فنظرتها للديمقراطية ، مثلاً ، هى النظرة المجردة المتمثلة فى صناديق الانتخاب ، بدلا عن ديمقراطية نوعية ، حية ، وعملية تخص كذلك على نحو ما عمليات وزارة الخارجية البريطانية وشركة ستاندارد أويل . ونظرتها للحرية الفردية مماثلة فى تجريديتها : فحرّية أى فرد محدَّد كسيحة وطفيلية طالما اعتمدت على العمل اللامُجدى والاضطهاد الفعال للآخرين . وقد يحتج الأدب ضد تلك الظروف وقد لا يفعل ، لكنه ممكن بالدرجة الأولى بسببها . وكما عبر الناقد الألمانى فالتر بنيامين Walter Benjamin فإنه : « ما من وثيقة ثقافية ليست فى الوقت نفسه سجلاً للهمجية »(٢) . والاشتراكيون هم أولئك الذين يودون استخلاص التطبيقات الكاملة ، العينية ، العملية للمقولات المجردة عن الحرية والديمقراطية والتى تشارك فيها النزعة الانسانية الليبرالية ، ويأخذون هذه المقولات حرفياً حين تلفت الانتباه إلى ما هو « خاص على نحو مفعم بالحيوية » . لهذا السبب فإن كثيرين من الاشتراكيين الغربيين قلقون إزاء الآراء الانسانية الليبرالية فى الحكومات الاستبدادية فى أوربا الشرقية ، إذ يشعرون بأن هذه الآراء ، ببساطة ، لا تذهب إلى مدى كاف : فما سيكون ضرورياً لاسقاط هذه الحكومات الاستبدادية لن يكون مجرد المزيد من حرية التعبير ، بل ثورة عمالية ضد الدولة* .

لابد ، إذن ، لما يعنيه أن تكون « شخصا أفضل » ، أن يكون عينياً

* شهد العام الماضى ١٩٧٩ سقوط هذه الحكومات رغم الاختلاف على توصيف ما جرى ـ م

وعملياً ـ أى ، مهتماً بمواقف الناس السياسية ككل ـ بدل أن يكون مجرداً بشكل ضيق ، مهتماً فقط بالعلاقات الشخصية المباشرة التى يمكن تجريدها من هذا الكل العينى . لابد أن يكون مسألة مناقشة سياسية وليس مناقشة « أخلاقية » فقط : وهذا يعنى أنها يجب أن تكون مناقشة أخلاقية اصيلة ، ترى العلاقات بين الخصائص والقيم الفردية ، وبين مجمل شروط وجودنا المادية . والمناقشة السياسية ليست بديلاً عن الاهتمامات الاخلاقية : إنها تلك الاهتمامات وقد أخذت جدياً بكل عواقبها . لكن الانسانيين الليبراليين على حق فى رؤية أن ثمة مغزى فى دراسة الأدب ، وأن هذا المغزى ليس هو نفسه ، فى النهاية ، مغزى أدبياً . إما يجادلون به ، رغم أن هذه الطريقة للتعبير عنه ستَصرُّ بخشونة فى آذانهم ، هو أن الادب له « استخدام » . قليلة هى الكلمات التى تهين الآذان الأدبية أكثر مما تفعل كلمة « استخدام » ، التى تستحضر مشابك الورق ومجففات الشعر .. وقد جعلت المعارضة الرومانسية للأيديولوجيا النفعية للراسمالية من كلمة « استخدام » كلمة لا يمكن استخدامها : فمجد الفن ، بالنسبة للجماليين ، هو لا نفعيته المطلقة . لكن قليلين من بيننا اليوم سيكونون مستعدين للمشاركة فى ذلك : فكل قراءة لعمل هى بالتأكيد استخدام له بمعنى من المعانى . قد لا نستخدم موبى ديك لنتعلم كيف نصطاد الحيتان ، لكننا « نخرج بشىء منها » حتى فى هذه الحالة . وكل نظرية أدبية تفترض سلفاً استخداماً معيناً للأدب ، حتى لو كان ما تخرج به منه هو لا نفعيته المطلقة . والنقد الانسانى الليبرالى ليس مخطئاً فى استخدام الأدب ، لكنه مخطىء فى خداعه لنفسه بأنه لا يفعل . إنه يستخدمه لتدعيم قيم أخلاقية معينة ، لا تنفصم ، كما آمل أن أكون قد أوضحت ، عن قيم أيديولوجية معينة ، وتتضمن فى النهاية شكلاً خاصاً من السياسة . وليس الأمر أنه يقرأ النصوص « بنزاهة » ثم يضع عندئذ ما قرأ فى خدمة قيمه : فالقيم تحكم عملية القراءة الفعلية ذاتها ، وتحدد المعنى الذى يشكله النقد من الأعمال التى يدرسها . لن أجادل ، إذن ، من أجل « نقد سياسى » يقرأ النصوص الأدبية فى ضوء قيم معينة ترتبط بالمعتقدات والافعال السياسية ، فكل نقد يفعل ذلك . وفكرة أن هناك أشكال « غير سياسية » من النقد هى ، ببساطة ، خرافة تدعم استخدامات سياسية معينة للأدب بكفاءة أكبر . والفرق بين نقد « سياسى » ونقد « غير سياسى » هو مجرد الفرق بين رئيس الوزراء وبين الملك : فالأخير يدعم غايات سياسية معينة بالتظاهر بأنه لا يفعل ، بينما

لا يخفى الأول ذلك . ومن الأفضل دائماً أن يكون المرء أميناً فى هذه الأمور .
والفرق بين ناقد تقليدى يتحدث عن « فوضى التجربة » عند كونراد أو وولف ، وبين الناقدة النسائية التى تفحص الجنسين عند هذين الكاتبين ، ليس تفرقة بين نقد غير سياسى وآخر سياسى ـ إنه تفرقه بين أشكال مختلفة من السياسة ـ بين من يشاركون فى مذهب أن التاريخ ، والمجتمع ، والواقع الانسانى ككل ، جميعها مفتتة ، وتعسفية ، وبلا اتجاه ، وبين من لديهم اهتمامات أخرى تتضمن آراء بديلة عن حالة العالم . وليس ثمة سبيل لحل مسألة أى سياسة تكون افضل بالنسبة للنقد الأدبى . فعليك ببساطة أن تجادل حول السياسة . وليست مسألة جدال حول ما إذا كان يجب على « الأدب » أن يرتبط « بالتاريخ » أم لا : بل مسألة قراءات مختلفة للتاريخ نفسه .

والناقدة النسائية لا تدرس تمثيلات الجنسين لمجرد انها تعتقد أن ذلك سيخدم غاياتها السياسية . فهى تعتقد أيضاً ان الجنس والنشاط الجنسى موضوعات محورية فى الأدب وغيره من أنواع الخطاب ، وأن أى تقرير نقدى يكبتهما معيب بصورة خطيرة . وبالمثل ، فإن الناقد الاشتراكى لايرى الأدب طبقاً للإيديولوجيا او الصراع الطبقى لأن هذين الأمرين تصادف أنهما يمثلان إهتماماته السياسية ، المطروحة تعسفياً على الأعمال الأدبية . فهو يعتقد أن تلك الأمور تمثل مادة التاريخ ذاتها ، وأن الأدب بقدر كونه ظاهرة تاريخية ، فإنها تمثل نفس مادة الأدب كذلك . . وما سيكون غريباً هو لو ظن الناقد ـ أو الناقدة ـ النسائى أو الاشتراكى أن تحليل مشكلات الجنسين أو المشكلات الطبقية هو مجرد اهتمام أكاديمى ـ مجرد مسألة إنجاز تقرير أكثر إرضاء فى إكتماله عن الأدب . إذ لماذا سيستحق الأمر عناء عمل ذلك ؟ والنقاد الإنسانيون الليبراليون لا يطرحون فقط عمل تقرير اكمل عن الأدب : فهم يودّون مناقشة الأدب بطرق تعمّق ، وتثرى ، وتوسع حيواتنا . والنقاد الاشتراكيون والنسائيون يتفقون معهم فى هذا : انهم فقط يودون التأكيد على أن ذلك التعميق والإثراء يستتبع تغييراً لمجتمع تقسمه الطبقة والجنس . وهم يودون أن يستخلص الإنسانى الليبرالى العواقب الكاملة لموقفه . وإذا لم يوافق الانسانى الليبرالى ، فإن هذه تكون مناقشة سياسية ، وليست مناقشة حول ما اذا كان المرء« يستخدم » الأدب أم لا .

جادلت من قبل بأن أى محاولة لتعريف دراسة الأدب سواءعلى أساس منهجه أو موضوعه مقضى عليها بالفشل . لكننا بدأنا الآن مناقشة طريقة أخرى لإدراك ما يميز أخذ أنواع الخطاب عن نوع آخر ، ليست طريقة أنطولوجية أو منهجية بل إستراتيجية . وهذا يعنى أن نسأل أولاً ليس عن ما هو الموضوع أو كيف يجب أن نتناوله ، بل لماذا يجب أن ننخرط فيه فى المحل الأول . الإجابة الإنسانية الليبرالية على هذا السؤال ، كما أشرت ، هى فى آن واحد معقولة تماماً ، وغير مجدية تماماً كما هى الحال . فلنحاول أن نجعلها ملموسة بعض الشئ بالسؤال عن كيف يمكن لإعادة أختراع البلاغة التى اقترحها (رغم أنها يمكن كذلك أن نُسمى « نظرية الخطاب » أو « الدراسات الثقافية » أو ماشئت) أن تساهم فى جعلنا جميعاً أناساً أفضل . إن الخطابات ، وأنساق العلامات ، وممارسات الخطاب من كل نوع ، من الفيلم والتليفزيون إلى فن القص ولغات العلم الطبيعى ، جميعها تنتج تأثيرات ، تشكل أشكالاً من الوعى واللاوعى ، وثيقة الصلة بالحفاظ على ، أو تغيير أنساقنا القائمة للسلطة . وهكذا فإنها وثيقة الارتباط بما يعنيه أن يكون المرء شخصاً . وفى الحقيقة ، يمكن إعتبار أن « الايديولوجيا » لا تشير إلى أكثر من هذا الارتباط ـ الارتباط أو الرابطة بين الخطابات والسلطة . وعندما نرى ذلك ، فإن مشكلات النظرية والمنهج سيتاح لها أن تبدو فى ضوء جديد . فليست مسألة البدء انطلاقاً من مشكلات نظرية أو منهجية معينة : بل مسألة البدء إنطلاقاً مما نريد أن نفعله ، ثم رؤية أى مناهج ونظريات يمكن أن تساعدنا بأفضل ما يمكن على تحقيق هذه الغايات . فإتخاذ قرار بشأن استراتيجيتك لن يحدد سلفاً ما هى المناهج وموضوعات الدراسة الأكثر قيمة . وبقدر ما يمضى موضوع الدراسة ، فإن ما تقرر أن تفحصه يعتمد بدرجة كبيرة على الموقف العملى . فقد يبدو أن الأفضل هو النظر إلى بروست والملك لير ، أو إلى البرامج التليفزيونية للأطفال ، أو الروايات الرومانسية الشعبية ، أو الأفلام الطليعية . والناقد الراديكالى ليبرالى تماماً بشأن هذه الأمور : فهو يرفض الدوجمائية التى تصُر على أن بروست دائماً أكثر قيمة للدراسة من الإعلانات التليفزيونية . فكل شىء يعتمد على ما تحاول أن تفعله ، وفى أى موقف . كذلك فإن النقاد الراديكاليين يتمتعون بسعة الأفق بشأن مشكلات النظرية والمنهج :: فهم يميلون إلى أن يكونوا تعدديين فى هذا الصدد . وأى منهج أو نظرية تسهم فى الهدف الاستراتيجى للتحرر

الإنسانى ، فى انتاج « أناس فضل » من خلال التحويل الاشتراكى للمجتمع ، تُعدّ مقبولة . والبنيوية ، والسيميوطيقا ، والتحليل النفسى ، والتفكيك ، ونظرية التلقى ، إلى آخر ذلك : كل هذه المقاربات ، وغيرها ، لها استبصاراتها القيمة التى يمكن وضعها موضع الاستخدام . ورغم ذلك ، ليس من المحتمل ان تثبت كل النظريات الأدبية أنها صالحة للأهداف الاستراتيجية موضع البحث : وهناك عدد منها فحصناها فى هذا الكتاب يبدو لى من غير المحتمل تماماً ان تفعل . ان ما تختاره وترفضه نظرياً يعتمد ، اذن ، على ما تحاول عملياً أن تفعله . كانت هذه دائماً هى حالة النقد الأدبى : والأمر ببساطة أنه دائماً شديد المعارضة لإدراك الحقيقة . إننا فى أى دراسة أكاديمية نختار موضوعات ومناهج البحث التى نعتقد أنها الأهم ، وتقييمنا لأهميتها تحكمه أطر إهتمام عميقة الجذور فى الأشكال العملية لحياتنا الإجتماعية . والنقاد الراديكاليون ليسوا مختلفين بهذا الصدد : لكن لديهم منظومة من الأولويات الاجتماعية يميل معظم الناس فى الوقت الحاضر إلى الاختلاف معها . وهذا هو السبب أنهم يُسقطون من الإعتبار عادة بإعتبارهم « إيديولوجيين » ، لأن « الايديولوجيا » هى دائماً طريقة نصف بها اهتمامات الآخرين وليس اهتماماتنا نحن .

على آية حال ، ما من نظرية أو منهج سيكون له مجرد استخدام استراتيجى واحد . إذ يمكن استنفارها فى تنويعة من الاستراتيجيات المختلفة من أجل تنويعة من الأهداف . لكن لن تكون كل المناهج صالحة على قدم المساواة لأهداف معينة . إن الأمر هو أمر إكتشاف ، وليس افتراضاً من البداية ، أن منهجاً منفرداً أو نظرية منفردة ستكون صالحة . وأحد الأسباب التى جعلتنى لا أنهى هذا الكتاب بتقرير عن نظرية الأدب الاشتراكية أو النسائية أننى اعتقد أن مثل هذه الحركة ستشجع القارىء على إرتكاب ما يسميه الفلاسفة « خطأ المقولة » Category Mistake . فقد تضلل النساء وتدفعهم إلى الاعتقاد بأن « النقد السياسى » نوع آخر من المقاربة النقدية مختلف عن تلك الأنواع التى ناقشتها ، مختلف فى إفتراضاته لكنه نفس الشىء من الناحية الأساسية . ولما كنت قد أوضحت رأيى فى أن كل النقد سياسى بمعنى من المعانى ، ولما كان الناس يميلون إلى إلصاق كلمة « سياسى » بالنقد الذى تختلف سياسته عن سياستهم ، فلا يمكن أن يكون الأمر كذلك . بالطبع ، فإن الاشتراكيين والنسائيين مهتمون بتطوير نظريات ومناهج مناسبة

لأهدافهم : فهم يأخذون فى الاعتبار مشكلات العلاقات بين الكتابة والنشاط الجنسى ، أو بين النص والايديولوجيا ، مثلما لا تفعل النظريات الأخرى عموماً . كذلك فإنهم سيودّون أن يزعموا أن هذه النظريات شارحة بشكل اقوى من غيرها ، اذ لو لم تكن كذلك لما كان هناك معنى فى تقديمها على أنها نظريات . لكن سيكون من الخطأ أن نرى أن خصوصية تلك الاشكال من النقد تتمثل فى تقديم نظريات أو مناهج بديلة . فهذه الأشكال من النقد تختلف عن غيرها لأنها تُعرّف موضوع التحليل بطريقة مختلفة ، ولها قيم ، ومعتقدات ، وأهداف مختلفة ، وهى بذلك تقدم انواعاً مختلفة من الاستراتيجية لتحقيق هذه الأهداف .

وأنا أقول « الأهداف » ، لأنه لا يجب الاعتقاد بأن لهذا الشكل من النقد هدف واحد . فهناك أهداف عديدة يجب تحقيقها ، وطرق عديدة لتحقيقها . ففى بعض المواقف ، سيكون الإجراء الأكثر فائدة هو استكشاف كيف تنتج الأنساق الدالة لنص « أدبى » تأثيرات إيديولوجية معينة ، وقد يكون عمل نفس الشيء مع فيلم هوليودى . وقد تثبت هذه المشروعات أنها هامة بشكل خاص فى تعليم الدراسات الثقافية للأطفال ، لكن قد يكون أمراً قيّماً كذلك أن نستخدم الأدب لنُنَشّط فيهم حساً بالطاقة اللغوية تحرمهم منه ظروفهم الاجتماعية . وثمة استخدامات « طوباوية » للأدب من هذا النوع ، وتقاليد غنية لذلك الفكر الطوباوى لا يجب إسقاطها بخفة من الحساب باعتبارها « مثالية » . ورغم ذلك ، لا يجب إحالة الاستمتاع الفعال بالأعمال الفنية الثقافية إلى المدرسة الأولية ، تاركين للطلبة الأكبر سناً مهمة التحليل الأكثر كآبة . فاللذة ، والاستمتاع ، والتأثيرات التغييرية المحتملة للخطاب هى موضوع « مناسب » للدراسة « العليا » شأنها شأن وضع السمات البيوريتانية (التطهرية) فى تشكيلات الخطاب فى القرن السابع عشر . وفى مواقف أخرى ، قد يتضح أن الأكثر فائدة ليس نقدا والاستمتاع بخطاب الآخرين بل إنتاج خطاب المرء الخاص . هنا ، مثلما مع التقاليد البلاغية ، قد يساعدنا أن ندرس ما فعله الآخرون . فقد تود أن تنفّذ ممارساتك الدالة الخاصة لتثرى ، وتحارب ، وتعدّل أو تغيّر التأثيرات التى تنتجها ممارسات الآخرين .

داخل نطاق هذا النشاط المتنوع ، سيكون لدراسة ما يسمى الآن « الأدب » مكانها . لكن لا يجب أن نأخذ كافتراض قَبْلى A priori أن

ما يسمى حالياً « الأدب » سيكون دائماً وفى كل مكان أهم بؤرة للإهتمام . فهذه الدوجمائية لا مكان لها فى حقل الدراسة الثقافية . كذلك ليس من المحتمل أن النصوص التى يطلق عليها الآن اسم « الأدب » ستظل تُدرك وتُعرَّف كما هى الآن ، وذلك فور أن تُعاد إلى تشكيلات الخطاب الأعمق والأوسع والتى تشكل هى جزءاً منها . فبصورة حتمية « ستُعادُ كتابتها » ، ويعاد تدويرها ، وتوضع فى استخدامات مختلفة ، وتُغرس فى علاقات وممارسات مختلفة . وقد كان يجرى لها ذلك دائماً ، بالطبع ، لكن أحد تأثيرات كلمة « أدب » هو منعنا من ادراك هذه الحقيقة .

وبديهى أن لمثل هذه الإستراتيجية آثار مؤسسية بعيدة المدى . فهى تعنى ، على سبيل المثال ، أن أقسام الأدب كما نعرفها الآن فى التعليم العالى ستكف عن الوجود . وحيث أن الحكومة ، بينما أكتب هذا ، تبدو على وشك تحقيق هذا الهدف أسرع وأكفأ مما أستطيع أنا ، فإن من الضرورى أن أضيف أن الأولوية السياسية الأولى لمن تراودهم الشكوك حول التضمينات الايديولوجية لتنظيمات الأقسام تلك هى الدفاع عنها دون شروط ضد هجمات الحكومة . لكن هذه الأولوية لا يمكن أن تعنى أن نرفض تأمل كيف يمكننا تنظيم الدراسات الأدبية على نحو أفضل فى المدى البعيد . فالتأثيرات الإيديولوجية لتلك الأقسام لا تكمن فقط فى القيم الخاصة التى تنشرها ، بل فى إزاحتها الضمنية والفعلية « للأدب » بعيداً عن غيره من الممارسات الثقافية والإجتماعية . ولا يجب أن يوقفنا الاعتراف الفظ بهذه الممارسات بوصفها « خلفية » ادبية : فكلمة « خلفية » ، بتداعياتها السكونية ، الإبعادية ، تتحدث عن نفسها بنفسها . ومهما كان ما سيحل محل تلك الأقسام ـ والاقتراح متواضع ، فمثل هذه التجارب جارية فى مجالات معينة من التعليم العالى ـ فإنه سيضمن بصورة محورية تعليم مختلف نظريات ومناهج التحليل الثقافى . وحقيقة أن ذلك التعليم لا يُقدَّم روتينياً من جانب عديد من أقسام الأدب القائمة ، أو يُقدَّم « اختيارياً » أو هامشياً ، هى إحدى أكثر سماتها فضائحية وهزلية . (وربما كانت سمتها الأكثر فضائحية وهزلية هى الطاقة المبدَّدة إلى حدّ كبير والتى يُطلب من طلاب الدراسات العليا أن يصبّوها فى موضوعات بحث ، غامضة ، ومُنتحلة لكى ينتجوا رسائل جامعية من المألوف الا تتعدى كونها تدريبات أكاديمية عقيمة ، ولن يقرأها على الاطلاق سوى القلة .) . إن

نزعة الهواية الرقيقة التى تعتبر النقد نوعاً من الحاسة السادسة التلقائية لم تلق بالعديد من الطلاب فى الاضطراب المفهوم لعقود طويلة فحسب ، بل إنها تخدم تدعيم سلطة من فى السلطة . إذ لو كان النقد مجرد موهبة خاصة ، مثل القدرة على الصفير والهمهمة بأنغام مختلفة فى وقت واحد ، فإنه يكون فى آن واحد نادراً بما يكفى للإبقاء عليه بين أيدى نخبة ، وكذلك « عادياً » بما يكفى لجعله لا يتطلب تبريراً نظرياً صارماً . ونفس حركة الكماشة هذه بالضبط ، تعمل فى فلسفة « اللغة العادية » الانجليزية . لكن الإجابة ليست استبدال نزعة الهواية المشوشة تلك بإحترافية جيدة الصقل عازمة على تبرير نفسها لدافع الضرائب المشمئز . فتلك الاحترافية ، كما رأينا ، مجردة بنفس القدر من أى تقييم إجتماعى لأنشطتها ، حيث انها لا تستطيع ان تقول السبب الذى يجعلها تتجشم عناء الأدب على الاطلاق سوى ان ترتِّبه ، وتسقط النصوص فى تصنيفاتها المناسبة ، ثم تنتقل إلى علم الأحياء البحرية . اذا لم يكن مغزى النقد يكمن فى تفسير الأعمال الأدبية بل فى اجادة أنساق العلامات الكامنة التى تولدها وذلك بروح متجردة ، فماذا سيفعل النقد عندما يكون قد حقق هذه الاجادة ، التى لن تستغرق عمراً بل ربما تستغرق أكثر من بضع سنوات ؟؟

إن الأزمة الحالية فى حقل الدراسات الأدبية فى أساسها أزمة فى تعريف الموضوع ذاته . أما أنها تثبت ان من الصعب تقديم مثل هذا التعريف ، فليس ذلك أمر مدهشاً ، كما آمل أن أكون قد أوضحت فى هذا الكتاب . فليس من المحتمل أن يتم فصل أحدٍ من وظيفة اكاديمية لمحاولته القيام بتحليل سيميوطيقى صغير لإدموند سبنسر ، لكن من المحتمل ان يتم طرده من الباب ، أو عدم السماح بدخوله منه بالدرجة الأولى ، إذا تساءل عما إذا كانت « التقاليد » من سبنسر حتى شكسبير وميلتون هى الطريقة الأفضل أو الوحيدة لصياغة الخطاب فى منهج دراسى . عند هذه النقطة تتم دحرجة المعيار لسحق المخالفين وإخراجهم من الحلبة الأدبية .

من غير المحتمل أن يخطىء من يعملون فى حقل الممارسات الثقافية فيعتبرون نشاطهم محورياً بصورة مطلقة . فالرجال والنساء لا يحيون بالثقافة وحدها ، وكانت الاغلبية الساحقة منهم على طول التاريخ محرومة من فرصة أن تحيا بها على الاطلاق ، وتلك القلة المحظوظة بما يكفى لأن تحيا بها الآن تستطيع أن تفعل ذلك بسبب عمل من لا يفعلون . وأى نظرية ثقافية أو نقدية

لا تبدأ من هذه المنفردة الأكثر أهمية ، وتبقيها في ذهنها على الدوام ، لا يحتمل في نظري أن تساوي الكثير . ما من وثيقة للثقافة ليست كذلك سجلاً للهمجية . لكن حتى في مجتمعات ليس لديها وقت للثقافة ، مثل مجتمعنا كما ذكّرنا ماركس ، ثمة أوقات وأماكن تصبح فيها فجأة مناسبة من جديد ، مشحونة بدلالة تتجاوز ذاتها . وهناك أربع من هذه اللحظات الكبرى واضحة في عالمنا . فالثقافة ، في حيوات الأمم التي تناضل من أجل الاستقلال عن الامبريالية ، لها معنى شديد البعد عن صفحات المتابعات في صحف الصنداي . فالامبريالية ليست مجرد إستغلال قوة ـ العمل الرخيصة ، والمواد الخام والأسواق السهلة بل انتزاع اللغات والعادات من جذورها ـ ليست مجرد فرض الجيوش الأجنبية ، بل فرض طرق غريبة لممارسة الخبرة . وهي تتبدى ليس فقط في ميزانيات الشركات وفي القواعد الجوية ، بل يمكن تَتَبُّعُها حتى أشد جذور الكلام والدلالة حميمية . في تلك الأوضاع ، التي لا تكاد تبعد الف ميل عن عتبات أبوابنا ، ترتبط الثقافة على نحو حيوي بهوية المرء المشتركة بحيث لا تكون ثمة حاجة للجدال دفاعاً عن علاقتها بالنضال السياسي . إن الجدال ضد هذه العلاقة هو الذي سيبدو غير مفهوم .

المجال الثاني الذي توحدت فيه الثقافة والعمل السياسي بشكل وثيق هو الحركة النسائية . فمن طبيعة السياسة النسائية أن تكون للعلامات والصور ، الخبرة المكتوبة والدرامية ، أن تكون لها دلالة خاصة . والخطاب بكل اشكاله اهتمام بديهي لأنصار الحركة النسائية ، سواء بإعتبار هذه الاشكال اماكن يمكن فيها فك رموز اضطهاد النساء ، أو بإعتبارها أماكن يمكن فيها تحدي هذا الاضطهاد . ففي أي سياسة تضع الهوية والعلاقة موضع الرهان محورياً ، مجدِّدةً الاهتمام بالتجربة المعاشة وخطاب الجسد ، لا تحتاج الثقافة للجدال لتشق طريقها إلى الارتباط السياسي . وفي الحقيقة ، كان أحد إنجازات الحركة النسائية هو تخليص عبارات من قبيل « التجربة المعاشة » و « خطاب الجسد » من التداعيات الإمبيريقية التي أضفتها عليها كثير من نظريات الأدب . « فالتجربة » لم تعد بحاجة إلى ان تعني الآن توجهاً إلى أوجه اليقين المتميزة لما هو خاص ، بعيداً عن أنساق ـ السلطة والعلاقات الإجتماعية ، لأن النزعة النسائية لا تعترف بمثل هذه التفرقة بين مشكلات الذات الإنسانية ومشكلات النضال السياسي . فليس الخطاب هو مراكز الاعصاب وأحشاء

الظلمة الناعمة عند لورنس ، بل هو سياسة للجسد ، إعادة إكتشاف لإجتماعيته من خلال وعى بالقوى التى تتحكم فيه وتُخضعه .

والمجال الثالث فى هذا الصدد هو « صناعة الثقافة » . فبينما كان النقاد الأدبيون يغرسون الحساسية بين الأقلية ، كانت قطاعات ضخمة من وسائل الاعلام منهمكة فى محاولة تدميرها بين الاغلبية ، ورغم ذلك ، ما زال يُفترض أن دراسة جراى Gray أو كولينز Collins ، أكثر اهمية فى ذاتها من فحص التليفزيون أو الصحافة الشعبية . هذا المشروع يختلف عن المشروعين اللذين رسمت من قبل خطوطهما العريضة فى طابعه الدفاعى أساساً : فهو يمثّل رد فعل نقدى تجاه الإيديولوجيا الثقافية لشخص آخر بدل أن يكون إمتلاكاً ذاتياً للثقافة من أجل غايات المرء الخاصة . الاّ انه مشروع حيوى رغم ذلك ، لا يجب التخلى عنه لميثولوجيا سوداوية يسارية أو يمينية عن وسائل الاعلام بوصفها كتلة هائلة على نحو منيع . إننا نعرف أن الناس ، فى نهاية الأمر لا يصدقون كل ما يرون أو يقرأون ، لكننا كذلك بحاجة إلى أن نعرف أكثر بكثير مما نعرف عن الدور الذى تلعبه تلك التأثيرات فى وعيهم العام ، حتى لو كان لابد أن ينّظر إلى هذه الدراسة النقدية ، سياسياً ، على انها لا تعدو أن تكون عملية إعاقة . إن السيطرة الديمقراطية على هذه الأجهزة الإيديولوجية ، مع البدائل الشعبية لها ، يجب أن تكون على رأس أولويات أى برنامج اشتراكى فى المستقبل .[٣]

أما المجال الرابع والأخير فهو الحركة الصاعدة بقوة لكتابة الطبقة العاملة . فبعد أن أُخرسوا طوال أجيال ، وتعلموا أن ينظروا إلى الأدب على أنه نشاط شِلَلى فوق متناولهم ، اخذ العمال فى بريطانيا ينظمون أنفسهم بنشاط على طول العِقد الماضى بحثاً عن أساليبهم وأصواتهم الادبية الخاصة .[٤] ان حركة الكتّاب العمّال تكاد تكون غير معروفة للاكاديميات ، ولم تلق التشجيع بالضبط من جانب الاجهزة الثقافية للدولة ، لكنها احدى علامات قطيعة ذات مغزى عن العلاقات السائدة للإنتاج الأدبى . ومشروعات النشر المحلية والتعاونية مشروعات تعاضدية ، مهتمة ليس بالأدب المقترن بقيم إجتماعية بديلة فقط ، بل بالأدب الذى يتحدى ويغير العلاقات الإجتماعية القائمة بين الكتّاب ، والناشرين ، والقّراء ، وغيرهم من العاملين بالادب . ولأن هذه المحاولات تطرح للتساؤل التعريفات السائدة للأدب فليس من السهولة بمكان أن

تستوعبها مؤسسة أدبية سعيدة تماماً بالترحيب برواية **أبناء وعشاق** ، وحتى ، من وقت لآخر ، بروبرت ترنيسل Robert Tressel .

هذه المجالات ليست بدائل لدراسة شيكسبير وبروست . ولواستطاعت دراسة أمثال هؤلاء الكتاب أن تصبح مشحونة بالطاقة ، والزاهنية ، والحماسة بقدر النشاطات التى استعرضتها لتوى ، لكان للمؤسسة الأدبية أن تبتهج لا أن تشكو . لكن من المشكوك فيه أن يحدث ذلك بينما نجد تلك النصوص معزولة بإحكام عن التاريخ ، وخاضعة لشكلية نقدية عقيمة ، ومكبّلة بورع بحقائق أبدية ، ومستخدمةً لتأكيد تحيّزات يستطيع أى طالب مستنير بدرجة معتدلة أن يدرك انها قابلة للإعتراض . إن تحرير شيكسبير وبروست من تلك الضوابط قد يستتبعه موت الأدب ، لكنه سيكون خلاصهما أيضاً .

سأختتم بمجاز . . نحن نعرف أن الأسد أقوى من مروّض الأسود ، وكذلك يعرف مروّض الأسود . والمشكلة أن الأسد لا يعرف . وليس مستبعداً أن يكون موت الأدب عوناً للأسد على أن يستيقظ .

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩١ /٧٧٥٦

مطابع الأهرام بكورنيش النيل

Tony Bennett, Formalism and Marxism lomdon 1979
Terry Lovell. *Pictures of Reality,* London, 1980

Lee Baxandall and Stefan Morowski (eds.), *Marx and Engels on Literature and Art,* New York, 1973

Leon Trotsky, *Literature and Revolution,* Ann Arbor, 1971

Mikhail Bakhtin, *Rabelais and his World,* Cambridge, Mass., 1968

V.N. Voloshinov, *Marxism and the Philosophy of Language,* New York, 1973

Georg Lukacs, *The Historical Novel, London, 1974*
Studies in European Realism, London, 1975

Lucien Goldmann, *The Hidden God,* London, 1964

Christopher Caudwell, *Illusion and Reality,* London, 1973

John Willett (trans.), *Brecht on Theatre,* London, 1973

Walter Benjamin, *Understanding Brecht,* London, 1973
Illuminations, London, 1973
Charles Baudelaire, London, 1973
One - Way Street and other Writings, London, 1979

Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism,* London, 1981

Pierre Macherey and Etienne Balibar, 'On Literature as an Ideological Form', in Robert Young (ed.), *Untying the Text,* London, 1981

Ernst Bloch *et al., Aesthetics and Politics,* London, 1977

Fredric Jameson, *Marxism and Form,* Princeton, NJ, 1971
The political Unconscious, London, 1981

Martin Jay, *The Dialectical Imagination,* London, 1973

Raymond Williams, *Politics and Letters,* London, 1979
Problems in Culture and Materialism, London, 1980

Janine Chasseguet-Smirgel (ed.), *Female Sexuality*, Ann Arbor, 1970

Elaine Showalter, *A Literature of Their Own : British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ, 1977

Josephine Donovan, *Feminist Literary Criticism*, Lexington, Kentucky, 1975.

Sandra Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, London, 1979

Patricia Stubbs, *Women and Fiction : Feminism and the Novel 1880 - 1920*, London, 1979

Ellen Moers, *Literary Women*, London, 1980

Mary Jacobus (ed.), *Women Writing and Writing about Women*, London, 1979

Tillie Olsen, *Silences*, London, 1980

Elaine Marks and Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminisms*, Amherst, Mass., 1979

Julia Kristeva, *About Chinese Women*, New York, 1977

Hélène Cixous and Catherine Clément, *La jeune nee, Paris, 1975*

Hélène Cixous, Madeleine Gagnon and Annie Leclerc, La venue à l'écriture, Paris, 1977

Hélène Cixous, 'The Laugh of the Medusa', in *Signs*, vol. I, no 4, 1976.

Luce Iragaray, *Spéculum de l'autre femme*, Paris, 1974

Ce sexe qui n'en est pas un, Paris, 1977

Sarah Kofman, *L'énigme de la femme*, Paris, 1980

Marxism

Terry Eagleton, *Marxism and Literary Criticism*, London, 1976

Raymond Williams, *Marxism and Literature, Oxford, 1977*

Pierre Macherey, A Theory of Literary Production, London, 1978

Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, 1976

Cliff Slaughter, *Marxism, Ideology and Literature*, London, 1980

Norman N. Holland, *The Dynamics of Literary Response,* Oxford, 1968
Five Readers Reading, New Haven, Conn., 1975
Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art,* New York, 1952
Kenneth Burke, *Philosophy of Literary Form,* Baton Rouge, 1941
Harold Bloom, *The Anxiety of Influence, London, 1975*
A Map of Misreading, London, 1975
Poetry and Repression, New Haven, Conn., 1976
Colin MacCabe, *James joyce and the Revolution of the Word,* London, 1978
Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis,* Baltimore, 1982
Geoffrey Hartman (ed.), Psychoanalysis and the Question of the Text, Baltimore, 1978

Feminism

Michèle Barrett, *Women's Oppression Today,* London, 1980
Mary Ellmann, *Thinking About Women,* New York, 1968
Juliet Mitchell, Women's Estate, Harmondsworth, 1977
M.Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds.), *Women, Culture and Society,* Stanford, 1974
S. McConnell - Ginet, R.Borker and N. Furman (eds.), *Women and Language in Literature and Society,* New York, 1980
Kate Millett, *Sexual Politics,* London, 1971
Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering : Psychoanalysis and the Sociology of Gender,* Berkeley, 1978
Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism,* Harmondsworth, 1976
Annette Kuhn and Ann Marie Wolpe (eds.), *Feminism and Materialism,* London, 1978
Jane Gallop, *Feminism and Psychoanalysis : The Daughter's Seduction,* London, 1982

Paul de Man, *Allegories of Reading*, New Haven, Conn., 1979
Geoffrey Hartman (ed.), Deconstruction and Criticism, London, 1979.
Criticism in the Wilderness, Baltimore, 1980
J. Hillis Miller, Fiction and Repetition, Oxford, 1982
Rosalind Coward and John Ellis, *Language and Materialism*, London, 1977.
Catherine Belsey, *Critical Practice*, London, 1980
Christopher Norris, *Deconstruction : Theory and Practice*, London, 1982.
Josué V. Harari (ed)., *Textual Strategies*, Ithaca, NY, 1979
Jonathan Culler, *On Deconstruction* (London, forthcoming)

Psychoanalysis

Sigmund Freud : see the volumes in the Pelican Freud Library (Harmondsworth, 1973 -), esp. *Introductory Lectures on Psychoanalysis, The Interpretation of Dreams, On Sexuality and the Case Histories* (2 vols.)
Richard Wollheim, *Freud*, London, 1971
J. Laplanche and J. - B. Pontalis, *The Language of Psycho-Analysis*, London, 1980
Herbert Marcuse, *Eros and Civilization*, London, 1956
Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy*, New Haven, 1970
Jacques Lacan, *Ecrits : A Selection*, London, 1977
The Four Fundamental Concepts of psycho-Analysis, London, 1977
A.G. Wilden, *The Language of the Self*, Baltimore, 1968
Anika Lemaire, *Jacques Lacan, London, 1977*
Elizabeth Wright, 'Modern Psychoanalytic Criticism', in Ann Jefferson and David Robey, Modern Literary Theory : A Comparative Introduction, London, 1982
Simon Lesser, *Fiction and the Unconscious*, Boston, 1957.

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language*, Princeton, NJ, 1972.
Michael Lane (ed.), Structuralism : A Reader, London, 1970
David Robey (ed.), *Structuralism : An Introduction*, Oxford, 1973
Richard Macksey and Eugenio Donato (eds.), *The Structuralist Controversy : The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, 1972.

Post - Structuralism

Jacques Derrida, *Speech and Phenomena*, Evanston, Ill., 1973
Of Grammatology, Baltimore, 1976
Writing and Difference, London, 1978
Positions, London, 1981
Ann Jefferson, 'Structuralism and Post-Structuralism', in Ann Jefferson and David Robey, *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction*, London, 1982
Roland Barthes, *Writing Degree Zero*, London, 1967
Elements of Semiology, London, 1967
Mythologies, London, 1972
S / Z, London, 1975
The Pleasure of the Text, London, 1976
Michel Foucault, *Madness and Civilization*, London, 1967
The Order of Things, London, 1970
The Archaeology of Knowledge, London, 1972

Discipline and Punish, London, 1977
The History of Sexuality (vol. I), London, 1979
Hayden White, 'Michel Foucault', in John Sturrock (ed.), *Structuralism and Since*, Oxford, 1979
Colin Gordon, *Michel Foucault : The Will to Truth, London, 1980*
Julia Kristeva, La révolution du language poétique, Paris, 1974
Desire in Language, Oxford, 1980

Jonathan Culler, *Saussure,* London, 1976
Roman Jakobson, *Selected Writings* (4 vols.), The Hague, 1962.
and Morris Halle, *Fundamentals of Language,* The Hague, 1956.
Main Trends in the Science of Language, London, 1973
Paul Garvin (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style,* Washington, DC, 1964
J. Vachek, *A Prague School Reader in Linguistics,* Bloomington, Ill., 1964.
Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts,* Ann Arbor, 1970.
Claude Lévi - Strauss, The Savage Mind, London, 1966
Edmund Leach, *Lévi- Strauss,* London, 1970
Vladimir Propp, *The Morphology of the Folktale,* Austin, Tex as, 1968.
A.J. Greimas, *Sémantique structurale,* Paris, 1966
Du Sens, Paris, 1970
Claude Bremond, *Logique du récit,* Paris, 1973

Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décaméron,* The Hague, 1969
Gérard Genette, *Narrative Discourse, Oxford, 1980*
Figures of Literary Discourse, Oxford, 1982
Yury Lotman, *The Structure of the Artistic Text,* Ann Arbor, 1977
Analysis of the Poetic Text, Ann Arbor, 1976
Umberto Eco, *A Theory of Semiotics,* London, 1977
Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry,* London, 1980
Mary Louise Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse,* Bloomington, Ill., 1977
Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics,* London, 1977
Jacques Ehrmann (ed.), *Structuralism,* New York, 1970
Jonathan Culler, *Structuralist Poetics,* London, 1975
The Pursuit of Signs, London, 1981

Jean Rousset, *Forme et signification,* Paris, 1962
Jean Starobinski, *L'Oeil vivant,* Paris, 1961.
La relation critique, Paris, 1972.
J. Hillis Miller, *Charles Dickens : The World of his Novels,* Cam bridge, Mass., 1959.
The Disappearance of God, Cambridge, Mass., 1963
Poets of Reality, Cambridge, Mass., 1965.
Robert R. Magliola, *Phenomenology and Literature,* West Lafayette, Ind., 1977
Sarah Lawall, *Critics of Consciousness,* Cambridge, Mass., 1968.

Reception Theory

Roman Ingarden, *The Literary Work of Art,* Evanston, III., 1973.
Wolfgang Iser, *The Implied Reader,* Baltimore, 1974
The Act of Reading, London, 1978
Hans Robert Jauss, 'Literary History as a Challenge to Literary Theory', in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary Theory,* London, 1974.
Jean-Paul Sartre, *What is Literature?* London, 1978
Stanley Fish, *Is There a Text In This Class? The Authority of In terpretive Communities,* Cambridge, Mass., 1980
Umberto Eco, *The Role of the Reader, Bloomington, Ill., 1979*
Susan R. Suleiman and Inge Crosman (eds.), The Reader in the Text, Princeton, NJ, 1980.
Jane P.Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism,* Baltimore, 1980.

Structuralism and Semiotics

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics,* London, 1978.

Cleanth Brooks, *The Well Wrought Urn,* London, 1949 W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon,* New York, 1958.

and Cleanth Brooks, *Literary Criticism : A Short History',* New York, 1957.
Allen Tate, *Collected Essays,* Denver, Col., 1959.
Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* Princeton, NJ, 1957
David Robey, 'Anglo-American New Criticism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.), *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction,* London, 1982.
John Fekete, *The Critical Twilight,* London 1977
E.M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism,* The Hague, 1971.
Frank Lentricchia, *After the New Criticism,* Chicago, 1980

Phenomenology and Hermeneutics

Edmund Husserl, *The Idea of Phenomenology,* The Hague, 1964.
Philip Pettit, *On the Idea of Phenomenology,* Dublin, 1969
Martin Heidegger, *Being and Time,* London, 1962
Introduction to Metaphysics, New Haven, Conn., 1959
Poetry, Language, Thought, New York, 1971.
William J. Richardson, *Heidegger : Through Phenomenology to Thought,* The Hague, 1963
H.J. Blackham, 'Martin Heidegger', in *Six Existentialist Thinkers,* London 1961.
Hans-Georg Gadamer, *Truth and Method,* London, 1975
Richard E. Palmer, *Hermeneutics,* Evanston, Ill., 1969 E.D. Hirsch, *Validity in Interpretation,* New Haven, Conn., 1976.
Georges Poulet, *The Interior Distance,* Ann Arbor, 1964
Jean - Pierre Richard, *Poesie et profondeur,* Paris, 1955.
L'Univers imaginaire de Mallarme, Paris, 1961.

English Criticism

Matthew Arnold, *Culture and Anarchy,* Cambridge, 1963 *Literature and Dogma,* London, 1873.
T.S. Eliot, *Selected Essays,* London 1963
The Idea of a Christian Society, London, 1939; 2nd edn. London, 1982.
Notes Towards the Definition of Culture, London, 1948 F.R. Leavis, *New Bearings in English Poetry,* London, 1932 and Denys Thompson, *Culture and Environment,* London, 1933.
Revaluation : Tradition and Development in English poetry, London, 1936.
The Great Tradition, London, 1948.
The Common Pursuit, London, 1952.
D.H. Lawrence, Novelist, London, 1955
The Living Principle, London, 1975.
Q.D.Leavis, *Fiction and the Reading Public,* London, 1932
Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny',* London, 1979
I.A. Richards, *Science and Poetry,* London, 1926.
Principles of literary criticism london 1924 *Practical Criticism,* London, 1929.
William Empson, *Seven Types of Ambiguity,* London, 1930 *Some Versions of Pastoral,* London, 1935.
The Structure of Complex Words, London, 1951.
Milton's God, London, 1961.
Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism,* London, !978.
D.J. Palmer, *The Rise of English Studies,* London, 1965
C.K. Stead, *The New Poetic,* London, 1964
Chris Baldick, *The Social Mission of English Criticism,* Oxford, 1983.

American New Criticism

John Crowe Ransom, *The World's Body,* New York, 1938 *The New Criticism.* Norfolk, Conn., 1941.

Bibliography

This bibliography is designed for readers who wish to follow up all or any of the various fields of literary theory dealt with in the book. Works under each heading are listed not alphabetically, but in an order in which they might best be tackled by a beginner. All the works discussed in the book are given, as well as some extra items, but I have kept the list as selective and so as manageable as possible. With a few exceptions, all of the works listed are in English.

Russian Formalism

Lee T. Lemon and Marion J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism : Four Essays,* Lincoln, Nebraska, 1965.

L. Matejka and K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics,* Cambridge, Mass., 1971.

Stephen Bann and John E. Bowlt (eds.), *Russian Formalism,* Edinburgh, 1973.

Victor Erlich, *Russian Formalism : History - Doctrine, The Hague, 1955.*

Fredric Jameson, The Prison - House of Language, Princeton, NJ, 1972.

Tony Bennett, *Formalism and Marxism,* London, 1979.

Ann Jefferson, 'Russian Formalism', in Ann Jefferson and David Robey (eds.) *Modern Literary Theory : A Comparative Introduction,* London, 1982.

P.N. Medvedev and M.M. Bakhtin, *The Formal Method in Literary Scholarship,* Baltimore, 1978.

Christopher pike (ed.), *The Futurists, the Formalists and the Marxist Critique,* London, 1979.

literary text, see Pierre Macherey, *A Theory of Literary production* (London, 1978), pp. 150 - 1, and Terry Eagleton, *Criticism and Ideology* (London, 1976), pp. 90 - 2.

7 - See Peter Brooks, 'Freud's Masterplot : Questions of Narrative', in Shoshana Felman (ed.), *Literature and psychoanalysis* (Baltimore, 1982).

8 - See Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (London, 1968), Conclusion.

9 - See Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (London, 1978).

10 - See my essay 'Poetry, Pleasure and Politics : Yeats's "Easter 1916", in the journal *Formations* (London, forthcoming).

11 - See Wilhelm Reich, *The Mass Psychology of Fascism* (Harmondsworth, 1975); Herbert Marcuse, *Eros and Civilization* (London, 1956), and *One - Dimensional Man* (London, 1958). See also Theodor Adorno *et al.*, *The Authoritarian Personality* (New York, 1950), and for accounts of Adorno and the Frankfurt School, Martin Jay, *The Dialectical Imagination (Boston, 1973), Gillian Rose, the Melancholy Science: An In troduction to the Thought of Theodor Adorno* (London, 1978), and Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectic* (Hassocks, 1977).

Conclusion : Political Criticism

1 - See my *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism* (London, 1981), Part 2, chapter 2, 'A Small History of Rhetoric'.

2 - Walter Benjamin, 'Eduard Fuchs, Collector and Historian', in *One-Way Street and other Writings* (London, 1979), p. 359.

3 - See Raymond Williams, *Communications* (London, 1962), for some interesting practical proposals in this respect.

4 - See *The Republic of Letters : Working Class Writing and Local Publishing* (Comedia Publishing Group, 9 Poland Street, London W1 3DG).

4 - *Post - Structuralism.*

1 - See Roland Barthes, 'The Death of the Author', in Stephen Heath (ed.), *Image-Music - Text : Roland, Barthes* (London, 1977). This volume also contains Barthes's 'Introduction to the Structural Analysis of Narrative'.
2 - See 'From Work in Text', in *Image - Music - Text : Roland Barthes.*
3 - Something of this concern with the simultaneous urgency and 'impossibility' of meaning in literature marks the work of the French critic Maurice Blanchot, though he is not to be seen as a post-structuralist. See the selection of his essays edited by Gabriel Josipovici, *The Siren's Song* (Brighton, 1982).
4 - Phillippe Lacoue - Labarthe and jean - Luc Nancy (eds.), *Les fins de l'homme* (Paris, 1981), pp. 526 - 9.

5 - *Psychoanalysis*

1 - See, for example, Kate Millett, *Sexual Politics* (London, 1971); but see also, for a feminist defence of Freud, Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism* (Harmondsworth, 1975).
2 - See her *Love, Guilt and Reparation and Other Works, 1921 - 1945* (London, 1975).
3 - See the film journal *Screen,* published in London by the Society for Education in Film and Television, for some valuable analysiss of this kind. See also Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema* (London, 1982).
4 - *The Forked Flame : A Study of D.H. Lawrence* (London, 1968), P. 43.
5 - See Freud's essay 'Creative Writers and Day - Dreaming', in James Strachey (ed.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (London, 1953 - 73), vol. IX.
6 - For a Marxist application of Freudian dream theory to the

9 - See T.A. van Dijk, *Some Aspects of Textual Grammars : A Study in Theoretical Linguistics and poetics* (The Hague, 1972).

3 - *Structuralism and Semiotics*

1 - *Anatomy of Criticism* (New York, 1967), p. 122.
2 - *The prison-House of Language* (Princeton, NJ, 1972), p. vii.
3 - See 'Closing Statement : Linguistics and poetics', in Thomas A. Sebeok (ed.). *Style in Language* (Cambridge, Mass., 1960).
4 - ibid., p. 358.
5 - See 'Two aspects of language and two types of aphasic disturbances', in Roman Jakobson and Morris Halle, *Fundamentals of Language* (The Hague, 1956).
6 - See Benedetto Croce, *Aesthetic* (New York, 1966); Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, NJ, 1971); E.R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* (London, 1979); Leo Spitzer, *Linguistics and Literary History* (Princeton, NJ, 1954); René Wellek, *A History of Modern Criticism 1950 - 1950 (London, 1966).*
7 - *See his Problems in General Linguistics* (Miami, 1971).
8 - See Michael Lane (ed.), *Structuralism : A Reader* (London, 1970).
9 - See Jacques Ehrmann, *Structuralism* (New York, 1970).
10 - See Michel pêcheux, *Language, Semantics and Ideology* (London, 1981); Roger Fowler, *Literature as Social Discourse* (London, 1981); Gunter Kress and Robert Hodge, *Language as Ideology* (London, 1979); M.A.K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London, 1978).
11 - See Jacques Derrida, 'Limited Inc', *Glyph* 2 (Baltimore and London, 1977).
12 - See Richard Ohmann, 'Speech Acts and the Definition of Literature', *Philosophy and Rhetoric* 4 (1971).
13 - See Simon Clarke, *The Foundations of Structuralism* (Brighton, 1981), p. 46.
14 - *The Pursuit of Signs* (London, 1981), p.5.

26 - See 'The Intentional Fallacy' and 'The Affective Fallacy', in W.K. Wimsatt and Monroe Beardsley, *The Verbal Icon* (New York, 1958).
27 - See Richard Ohmann, *English in America* (New York, 1976), chapter 4.
28 - *The Well Wrought Urn* (London, 1949), p. 189.
29 - *The New Criticism* (Norfolk, Conn., 1941), p. 54.
30 - *Seven Types of Ambiguity* (Harmondsworth, 1965), p.I.
31 - See Christopher Norris, *William Empson and the Philosophy of Literary Criticism* (London, 1978), pp. 99 - 100.

2 *Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory*

1 - There is a difference here, however : Husserl, hoping to isolate the 'pure' sign, bracketed off its phonic and graphic properties, just the material qualities on which the Formalists focused.
2 - *The Idea of Phenomenology* (The Hague, 1964), p. 31.
3 - See Jacques Derrida, *Speech and Phenomena* (Evanston, Ill., 1973).
4 - See Richard E. Palmer, *Hermeneutics* (Evanston, Ill., 1969). Other works in the tradition of hermeneutical phenomenology are Jean - Paul Sartre, *Being and Nothingness* (New York, 1956), Maurice Merleau-Ponty, *phenomenology of perception* (London, 1962) and Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy* (New Haven, Conn., and London, 1970) and *Hermeneutics and the Human Sciences* (Cambridge, 1981).
5 - *Wahrheit und Methode* (Tubingen, 1960), p. 291.
6 - Quoted by Frank Lentricchia, *After The New Criticism* (Chicago, 1980), P. 153.
7 - See Pierre Macherey, *A Theory of Literary Production* (London, 1978), esp. Part I.
8 - See Mary Hesse, *Revolutions and Reconstructions in the Philosophy of Science* (Brighton, 1980), esp. Part 2.

7 - ibid., p. 26.

8 - George Sampson, *English for the English* (1921), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 153.

9 - H.G. Robinson, 'On the Use of English Classical Literature in the Work of Education', *Macmillan's Magazine* 11 (1860); quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', P. 103.

10 - J.C. Collins, *The Study of English Literature* (1891), quoted by Baldick, 'The Social Mission of English Studies', p. 100.

11 - See Lionel Gossman, 'Literature and Education', *New Literary History,* vol. XIII, no. 2, Winter 1982, pp. 341 - 71. See also D.J. Palmer, *The Rise of English Studies* (London, 1965).

12 - Quoted by Gossman, 'Literature and Education', pp. 341 - 2.

13 - See Baldick, 'The Social Mission of English Studies', pp. 108 - 11.

14 - See ibid., pp. 117 - 23.

15 - See Francis Mulhern, *The Moment of 'Scrutiny'* (London, 1979), pp. 20 - 2.

16 - See Iain Wright, 'F.R. Leavis, the *Scrutiny* movement and the Crisis', in Jon Clarke *et al.* (eds.), *Culture and Crisis in Britain in the Thirties* (London, 1979), p. 48.

17 - See *The Country and the City* (London, 1973), pp. 9 - 12.

18 - See Gabriel Pearson, 'Eliot : an American use of symbolism', in Graham Martin (ed.), *Eliot in Perspective* (London, 1970), pp. 97 - 100.

19 - Graham Martin, Introduction, ibid., p. 22.

20 - See 'Tradition and the Individual Talent', in T.S. Eliot, *Selected Essays (London, 1963).*

21 - 'The Metaphysical Poets, ibid., p. 290.

22 - 'Ben Jonson', p. 155.

23 - *Science and poetry* (London, 1926), pp. 82 - 3.

24 - *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 32.

25 - ibid., p. 62.

Notes

Introduction : What is Literature?

1 - See M.I.Steblin - Kamenskij, *The Saga Mind* (Odense, 1973).
2 - See Lennard J. Davis, 'A Social History of Fact and Fiction : Authorial Disavowal in the Early English Novel', in Edward W. Said (ed.), *Literature and Society* (Baltimore and London, 1980).
3 - *The Theory of Literary Criticism : A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), pp. 37 - 42.

1 - *The Rise of English*

1 - See E.P. Thompson, *The Making of the English Working Class* (London, 1963), and E.J. Hobsbawm, *The Age of Revolution* (London, 1977).
2 - See Raymond Williams, *Culture and Society 1780 - 1950* (London, 1958), esp. chapter 2, 'The Romantic Artist'.
3 - See Jane P. Tompkins, 'The Reader in History : The Changing Shape of Literary Response', in Jane P.Tompkins (ed.), *Reader - Response Criticism* (Baltimore and London, 1980).
4 - See Frank Kermode, *The Romantic Image* (London, 1957).
5 - Quoted by Chris Baldick, 'The Social Mission of English Studies (unpublished D. Phil thesis, Oxford 1981), p. 156. I am considerably indebted to this excellent study, to be published as *The Social Mission of English. Crtiticism* (Oxford, 1983).
6 - The Popular Education of France', in *Democratic Education, ed.* R.H. Super (Ann Arbor, 1962), p. 22.

هذا الكتاب

إذا كان الأدب هو الكتابة الإبداعية او التخيلية التى تحظى باهتمام لقراء لما فيها من متعة عقلية وروحية خاصة ، فإن فلاسفة الأدب ونقاده ل يتوقفون عن قدح أذهانهم لوضع المناهج والنظريات التى تبحث فى يفية التعامل مع النصوص الأدبية .

وفى هذا السياق نقدم للناقد الإنجليزى الشهير تيرى إيجلتون احدث كتبه « مقدمة فى نظرية الأدب » ليطالعه القارىء العربى فى نفس الوقت لذى تقراه كل الأوساط الثقافية النشطة فى العالم ، وهو يعد أهم ما صدر فى مجال الفكر النقدى خلال العقد الأخير ، وقد حرص فيه المؤلف على اعتصار ابرز المناهج النقدية والفكرية المعروفة والمؤثرة .

إننا إذ نبدى قدرا غير يسير من الحذر إزاء النظريات النقدية الحديثة لتى تتعاقب موجة فى إثر موجة ، بصورة لا تفضى الا الى التشتت والفوضى بل الى التوقف أحيانا ، وخاصة مع محاولات البعض - ولعا بالوافد واعتمادا عليه - تطبيقه على نصوص أدبية نشأت فى ظروف إجتماعية وتاريخية متباينة ، فإننا لا نجد غضاضة أن نكون فى طليعة من يقدمون الفكر الجديد ، عربيا كان او أجنبيا ، والأمر بعدئذ للذوق الأدبى وللحس النقدى الحى .



مطابع الأهرام بكورنيش النيل